anxa
85-B
4967

Deutsche Malerei und Plastik von 1350–1450.

*

Von

Dr. Hermann Ehrenberg

*

Kurt Schroeder / Bonn und Leipzig / 1920

Middeldorp

Deutsche Malerei und Plastik

Deutsche Malerei und Plastik von 1350–1450.

Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet.

Von

Dr. Hermann Ehrenberg

ord. Professor der Kunstgeschichte an der Westfälischen Wilhelms-Universität.

Kurt Schroeder / Bonn und Leipzig / 1920

Alle Rechte vorbehalten.

Franz Roſe

dem treubeſorgten Förderer deutſcher Kunſt, dem warmherzigen Freund ſeiner oſtpreußiſchen Heimat zu ehrendem Gedächtnis.

Franz Friedrich Adolf Roſe, als Sohn des mecklenburgiſchen Architekten und Rittergutsbeſitzers Roſe und ſeiner Gemahlin Doris, geb. Heckmann am 30. April 1854 geboren, hat nach gründlicher chemiſcher, techniſcher und landwirtſchaftlicher Ausbildung und nach der Übernahme des von ſeinem Vater 1886 ererbten Rittergutes Döblau (Kreis Oſterode in Oſtpreußen) eine äußerſt ſegensreiche Tätigkeit auf landwirtſchaftlichem und ſozialem Gebiete entfaltet, durch die Anlegung von induſtriellen Betrieben, den Neubau von Wohnhäuſern, Ställen, Scheunen, Straßen und Waſſerleitungen, die Umwandlung von Sumpf- oder Ödland in nutzbares Gelände und die weitgehende Fürſorge für Bauern und Arbeiter.

Darüber hinaus aber gehörte ſein Herz der Kunſt. Es bereitete ihm innerſte Freude, aufſtrebenden, noch unbekannten Talenten den Weg zu bahnen und ihnen zu Ruhm und Anſehen zu verhelfen. An Mitteln ſparte er hierbei nicht. Doch durfte davon in der Öffentlichkeit nicht geſprochen werden. Nur von dem unvergeſſenen, leider zu früh verſtorbenen Albert Welti iſt es ſeither bekannt geworden, daß er die Möglichkeit freien künſtleriſchen Schaffens allein Franz Roſe zu danken gehabt hat, mit dem ihn ſeit 1892 enge Freundſchaft verknüpfte. Außer Welti erfuhr Adolfo Wildt in Mailand, der geniale Bildhauer, die nachhaltigſte Förderung. Huber-Feldkirch wurde der Glasmalerei zugeführt. Ernſt Kreidolf ſtand ihm nahe, und in weiterem Kreiſe auch die Maler Balmer, W. L. Lehmann, Diez, Samberger, Becker-Gundahl, Kuchel, der Moſaiziſt Köppen, die Bildhauer Zimmermann, Daſio und Ulfert Janſſen, der Goldſchmied Vocke in Breslau und in den letzten Jahren Weltis Schüler, der hochbegabte hoffnungsvolle Radierer Fritz Pauli in Zürich. Jacob Meier, gleichfalls ein Schweizer, fertigte vorzügliche Kopien nach Böcklin, Tizian, Velazquez. Friedrich Paulſen-Kiel ſchuf das neue, leider nicht ganz vollendete Döblauer Herrenhaus, das von faſt all den genannten Männern Proben ihrer Kunſt bewahrt.

Während ſo die Heimat durch Franz Roſe wirtſchaftlich gehoben und künſtleriſch geſchmückt wurde, feſſelte ihn auch ihre geſchichtliche und kunſtgeſchichtliche Vergangenheit. So entſtand das Buch von Walter Möllenberg: Das Majorat Döblau, Geſchichte der Begüterung. Königsberg 1912. Und auch das vorliegende Buch, das nur unter erſchwerenden Bedingungen entſtehen konnte, verdankt viel ſeiner freigebigen Hand. So ſei es ihm, der ſein Erſcheinen nicht mehr erleben ſollte, ſondern am 25. September 1912 in Döblau für immer die Augen ſchloß, zu dauerndem Gedächtnis gewidmet, als rühmendes Zeugnis ſeiner ſelbſtloſen, ſtillen, beſcheidenen Art, und zugleich als ein neuer Beleg, wie eng ſeine von ihm heiß geliebte preußiſche Heimat ſchon in früher Zeit mit dem deutſchen Mutterland zuſammengehangen hat.

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/deutschemalereiu00ehre

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung ..... Seite 1

1. Die internationalen Grundlagen des Deutſchordensſtaates und ſeiner Kultur (zugleich ein Beitrag zur Geſchichte der mittelalterlichen Baukunſt) ..... Seite 3

2. Einfuhr fremder Kunſtwerke nach Preußen (zugleich ein Beitrag zur Geſchichte des internationalen Kunſthandels im Mittelalter) Seite 18

3. Urkundliche Nachrichten über mittelalterliche, im Ordensland anſäſſige und tätige Künſtler ..... Seite 24

4. Geſchichtlicher Überblick über die künſtleriſche Entwicklung im Deutſchordensgebiet und Würdigung der hier vorhandenen Werke der älteren Malerei und Plaſtik ..... Seite 31

(Goldene Pforte in Marienburg 32. Thorn. Apoſtelfiguren in Kulm 34. Skulpturen in Pelplin, Frauenburg, Königsberg, Marienburg 36. — Wandmalereien in Marienburg um 1344, Kölniſche Schule 39. Böhmen, Italien und Preußen 43. Moſaikarbeiten in Marienburg und Marienwerder 45. Tafelbilder im Pruſſia-Muſeum 47. Wandmalereien in Heilsberg und Thorn 48. Reliquienſchrein in Marienwerder 53. Zunehmender Naturalismus. Triptychon in Frauenburg 56. Wandmalereien im Ordenshaus Lochſtedt 61, in Königsberg und Juditten 63, in Wehlau 64. Nürnberger Kunſt. Altar in der Marienkirche in Thorn 67. Pelplin. Graudenzer Altar (Meiſter Berthold) 75. Winterfeldſches Diptychon in Danzig 80. Rundtafel im Frauenburger Dom 82. Tafelmalereien in Danzig 84. Dorotheen-Altar (Meiſter Francke) 87. Kreuz-Altar in Danzig 88. Elbing. Ausklang der Bewegung 90. — Holzſchnitzereien in Carthaus 91. Madonna in Thorn 93. Geſchnitzte Figuren in Danzig 94. Figuren in Pelplin, Elbing, Thorn, Danzig 97).

Einleitung.

Frankreich, der glänzende Mittelpunkt abendländischer Kunst und Kultur während des späten Mittelalters, beklagt heute mit Recht, daß ihm aus dieser Epoche nur wenig Gemälde[1] verblieben sind, unzählige andere aber durch Unverstand oder Kriegsstürme verloren gingen. In Deutschland steht es erheblich besser. Die überraschenden Entdeckungen der letzten Jahre[2] haben uns gezeigt, wie hoch unsere deutsche Malerei und Plastik um 1400 stand, aber auch wieviel es noch aufzuklären gibt und wieviel freilich auch bei uns verloren gegangen sein muß.

Unter diesen Umständen dürfen die folgenden Mitteilungen vielleicht auf Beachtung Anspruch erheben. Sie beruhen auf vieljährigen Forschungen, die leider öfter und länger, als dem Verfasser lieb war, unterbrochen wurden und hier nur in einem kurzen Überblick dargestellt werden können[3]. Sie machen die Kunst- und Altertumsfreunde mit einer beträchtlichen Zahl von Gemälden, sowie einigen Skulpturen bekannt, die aus dem lange Zeit vernachlässigten, neuerdings aber um so eifriger bearbeiteten Jahrhundert von etwa 1350 bis etwa 1450 stammen, unsere Kenntnis von dem Wesen der damaligen deutschen Kunst nicht unwesentlich erweitern und zum Teil uns sogar einen künstlerischen Genuß gewähren.

Diese Arbeiten finden sich durchweg in den Provinzen Ost- und Westpreußen, in dem Gebiete des ehemaligen Deutschordensstaates, und übertreffen

---

[1] Jean Guiffrey et Pierre Marcel, La peinture française, les primitifs. Paris, Morel-Eggimann.

[2] Vgl. den erstmalig zusammenfassenden Überblick, den Fritz Burger usw. in seinem Handbuch der Kunstwissenschaft (Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion) darbieten, der erst nach Niederschrift dieses Buches erschienen ist. Vgl. ferner das sehr wertvolle Buch von C. Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, München 1916. — Für die Geschichte der deutschen Plastik in der gleichen Zeit wird uns im Handbuch der Kunstwissenschaft Wilhelm Pinder zum erstenmal eine umfassende Übersicht gewähren, der man nach dem bisher vorliegenden ersten Heft mit freudigster Spannung entgegensehen darf.

[3] Die vollständige Wiedergabe hat sich der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft vorbehalten. — Zu vergleichen B. Schmid, Die bildende Kunst in Preußen zur Zeit des Ritterordens (in: Die Provinz Westpreußen in Wort und Bild. 2. Aufl. Danzig 1915).

der Zahl nach vielleicht sogar alles, was wir aus ganz Frankreich, aus dieser Zeit bisher kannten. Und es entsteht ganz naturgemäß die Frage nach der Herkunft der hier (fast durchweg zum ersten Male) veröffentlichten Stücke und nach ihrer künstlerischen Qualität und kunstgeschichtlichen Bedeutung. Oder mit andern Worten, wir müssen fragen: sind diese Stücke im fernen Preußen selbst entstanden? Sind sie dorthin eingeführt? Können wir dem Ordenslande eine künstlerische Vorrangstellung in jener Zeit einräumen? Waren dort überhaupt die Bedingungen für eine solche Vorzugsstellung gegeben? Ist die Entwicklung, die sich bei der Betrachtung der Stücke dartut, einheitlich, originell, konsequent? Oder ist sie von andern Faktoren abhängig? Ist sie ein Spiegelbild anderer Kulturen? Nur eine letzte Welle in einer großen Bewegung? Oder gar eine eklektische Mischung, ein Sammelbassin, worin sich verschiedene Schulen und Richtungen kreuzen und begegnen? Die Antwort ist nicht einfach. Wir müssen weiter ausholen.

I. Die internationalen Grundlagen des Deutschordensstaates und seiner Kultur.

Der Deutschritterorden, eine Vereinigung tüchtiger tapferer Männer, die ursprünglich nur für die Krankenpflege, dann aber vor allem für die Niederwerfung der Ungläubigen sich zusammengetan hatten, wurde 1190 im Heiligen Lande bei Gelegenheit des 3. Kreuzzuges gegründet. Er wuchs schnell an innerer Kraft und äußerer Macht. Er erwarb ausgedehnten weit verstreuten Landbesitz im Orient und in Süd- und Mittel-Europa und verlegte vom 3. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts ab den Schwerpunkt seiner Tätigkeit nach den Gestaden der Ostsee, wo er an der Weichsel und am Pregel in langjährigen Kämpfen mit Preußen, Litauern und Polen einen mächtigen, eigenartig organisierten Staat gründete. Die oberste Leitung verblieb zunächst noch im Süden Europas, der Hochmeister Hermann von Salza war oft und lange in Apulien der Gast und Genosse des Hohenstaufenkaisers Friedrich II. Dann war Venedig die Residenz der Hochmeister, bis sie 1309 nach der Marienburg in Westpreußen verlegt und der Besitz im Nordosten Deutschlands damit endgültig als maßgebend anerkannt wurde. Der Orden erlitt im Orient Einbußen, aber er behielt bis ins 15. Jahrhundert ungeheure Liegenschaften in Griechenland, in Italien und in den verschiedensten Gegenden Deutschlands. Die Internationalität blieb bestehen. Zahlreiche Reisen der Würdenträger, der Ordensritter und der dienenden Brüder vermittelten eine innige Gemeinschaft zwischen den weit auseinander liegenden Gütern[1].

Kern und Mittelpunkt der Ordensinteressen war der preußische Staat. Aus ganz Deutschland, namentlich aus dem Rheinland und Westfalen strömten unausgesetzt junge Edelleute, Bürger und Bauern nach dem fernen, dem Deutschtum neu gewonnenen, Glück, Wohlstand und Freiheit verheißenden Lande. Und wenn Kriegsgefahr zu bewältigen war, so brachten aus Deutschland und anderen Reichen, besonders aus England, vornehme Männer, selbst Könige und Prinzen, dem jungen Staate wirksame und tatkräftige Hilfe. Mit kluger Umsicht wurden nicht nur die Grenzen, die etwa denen der preußischen Provinzen Ost- und Westpreußen entsprachen, abgesteckt und

[1] 1391 wurde der bisherige Ordensprokurator in Rom, Nicolaus von Schiffinburg Bischof von Kulm (Staatsarchiv Königsberg, Ordensfoliant 2 a S. 57). So fand ein fortgesetzter Austausch statt.

gesichert. Auch innere Kolonisation wurde eifrig getrieben, neue Städte und Dörfer wurden in großer Zahl gegründet, Ackerwirtschaft und Handel gefördert, die schier unerschöpfliche Fruchtbarkeit des beinahe jungfräulichen Bodens und die Vorteile, die die mächtigen breiten Ströme und das anstoßende Meer oder die Haffs für den Verkehr boten, gleichmäßig ausgenützt.

So waren alle Bedingungen gegeben, um eine reiche, vielseitige Kultur erblühen zu lassen. Und wenn sich auch der kriegerisch-mönchische Staat wegen seiner hierarchischen Grundlage auf die Dauer nicht halten konnte, sondern etwa um 1500 zugrunde ging, und wenn auch furchtbare jahrhundertelange Kriegsstürme vieles wieder zerstört haben, was er einst geschaffen hat, so bekunden doch nicht bloß Urkunden und Chroniken, sondern auch Wasserdämme, Mühlen, Kanäle und steinerne Bauten verschiedener Art, wie weitblickend und großartig hier einst die Ordensritter gewaltet haben.

Unter den Gebäuden spiegeln die Burgen, sowie einige Kirchen den internationalen Geist deutlich wieder, der im Orden infolge der geschilderten Beziehungen und Besitzungen herrschte. Die Ordensburgen, deren Form auch von den vier im Lande residierenden Bischöfen bei ihren Schlössern[1] fast unverändert übernommen wurde, haben in Deutschland, ja man kann sagen in der Welt, nicht ihresgleichen. In ihrer Durchbildung reichen sich Morgen- und Abendland die Hände. Arabische, italienische und deutsche Formen haben sich hier zu einer neuen besonderen Gestalt verbunden.

Den Kern der Anlage bildet das Hochschloß, eine geschlossene quadratische oder rechteckige Baugruppe, deren Grundfläche meistens zwischen 2000 bis 3000 qm schwankt[2]. Nach außen hochragend, glatt emporsteigend. Wenig

[1] Die Bischofsschlösser Heilsberg (im Ermland) und Marienwerder sind sogar recht wichtig und sind auch zum Teil gut erhalten. Aus den Bistümern Kulm (Kulmsee) und Samland (Königsberg) fehlt dagegen alles Wesentliche.

[2] Das Haupthaus in Marienburg mißt 60,70 × 51,60 m, das Haus in Lochstedt 53,70 × 47,70 m. Das befestigte Gesamtgebiet schwankt zwischen 7000 qm in Graudenz (hier war die Anlage durch die Kleinheit des Hügels beschränkt) und 69000 qm bei Kulm. Lochstedt hatte 12000 qm, Brandenburg 17500, Rehden 28500 qm, Roggenhausen 60000 qm. Am häufigsten sind die Zahlen zwischen 12000 bis 25000. Alles Nähere in den grundlegenden, unvergänglich wertvollen Werken von Steinbrecht, Thorn im Mittelalter (Berlin, J. Springer, 1885) und Preußen zur Zeit der Landmeister [bis 1309] (Berlin, J. Springer, 1888). Ergänzende Nachrichten über die Ordensburgen in Kurland durch Baurat B. Schmid, Denkmalspflege 1917. — Einiges über die Marienburg in den kurzen chronikalischen Berichten, die Verfasser über den Fortgang der Wiederherstellungsarbeiten an ihr in der Kunstchronik und der Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig, E. A. Seemann, 1884, 1890, 1895, 1900) veröffentlichte, sowie in den Jahresberichten des Vereins für die Wiederherstellung der Marienburg. Eine Literaturzusammenstellung lieferte Paul Tesdorpff in seiner willkommenen Schrift über die Marienburg.

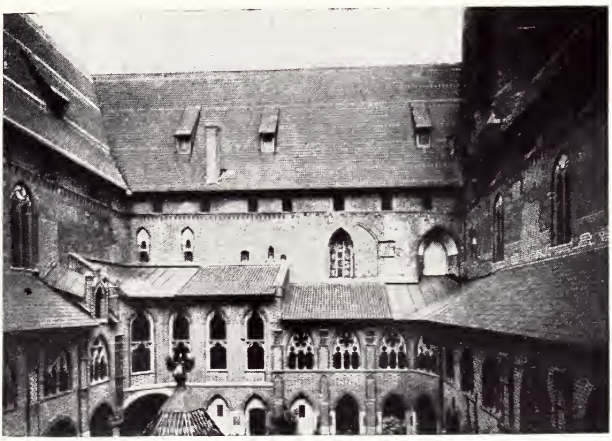

Abb. 1. Marienburg, Hochschloß, Hof.
Photogr. Dr. Stoedtner 16829.

Fenster, Wehrgänge mit Luken unter dem steilen Dach, an den vier Ecken je ein mäßig aufstrebender Turm. Durchaus wehrhafte Festung. Mit ihren vorgelagerten Zwingern, Mauern, tiefen Gräben geradezu das vollkommene Ideal einer fortifikatorischen Leistung im Sinne der mittelalterlichen Angriffs- und Verteidigungstechnik. Im Innern ein gleichfalls quadratischer oder rechteckiger Hof (Abb. 1). An seinen Wänden ringsum ein zwei-, auch dreigeschossiger Kreuzgang, der die Verbindung zwischen den einzelnen Stockwerken und Räumen herstellt und, ganz im Gegensatz zu dem trotzigen Ernst des Außenbaues, träumerische Reize höchsten Ranges in seinen gewölbten Hallen und spitzbogigen Öffnungen darbietet. Man könnte an traulichen stillen Klosterfrieden denken, wenn man nicht wüßte, daß einst waffenklirrende Ritter hier hausten. Auch die Wohnräume selbst mischen Kloster- und Burggedanken in eigentümlicher Weise. Gemeinsame Schlaf-, Eß-, Unterhaltungs- und Beratungssäle und eine Kapelle, genau wie bei Benediktinern und Zisterziensern. Dazwischen Rüstkammern, Wehrgänge, Luken und sonstige Vorrichtungen für tatkräftige Verteidigung. Alles organisch gegliedert, tief durchdacht, technisch vortrefflich gelöst; ja Einzelheiten, wie die weit ins Land hinausgebauten Abortanlagen, die sog. Danzker, von einer Kühnheit und Großartigkeit, die von den Baugewohnheiten der folgenden Jahrhunderte in ganz Deutschland auch nicht annähernd wieder erreicht ist. (Abb. 2.)

Diese preußischen Ordensschlösser stehen in der Tat einzig da. Wir fragen erstaunt, ob ihre Anlage dem genialen Sinne der Ordensherren allein zu danken ist oder ob bereits Vorbilder gegeben waren, die den in Preußen gegebenen örtlichen Verhältnissen zweckentsprechend angepaßt wurden. Man denkt an den Louvre, das alte französische Königsschloß in Paris, an die Burg der österreichischen Herzöge in Wien[1], an den Palast der Dogen von

[1] Vgl. Hans Folnesics, Die herzogliche Burg zu Wien. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission. III. Beiblatt. Wien 1909. S. 29 ff. — Die Burg war vom Herzog Leopold, dem Freunde und Schützer des Deutschritterordens erbaut!

Abb. 2. Marienwerder, Dom und Schloß von Südwest, mit Danzker. Photogr. Dr. Stoedtner 24904.

Venedig[1]. Überall ist uns die geschlossene viereckige Form mit Türmen an den Ecken und mit regelmäßigem Hof im Innern bestätigt[2]. Es war ein Typus, der sich durch Klarheit und Einfachheit empfahl. Aber wir kennen von diesen untergegangenen Bauten zu wenig. Das ist bedauerlich besonders für Venedig, wo ja der Ordens-Hochmeister jahrzehntelang residiert hat.

Man denkt auch an die Bauten der arabischen und normannischen Fürsten[3], besonders an das poesieumflossene Paradies des normannischen Lustschlosses Favara bei Palermo[4]. Unmittelbar daneben lagen bereits zu Anfang des 14. Jahrhunderts urkundlich nachweisbar Weinberge der Deutschordensherren und von 1329 ab sind sie Eigentümer des herrlichen Besitzes selbst geworden[5].

[1] Vgl. u. a. Zwiedineck-Südenhorst, Venedig. Bielefeld und Leipzig 1899. S. 7.

[2] Vgl. auch das Visconti-Schloß zu Pavia oder das Este-Schloß zu Ferrara. — Vgl. Rocchi, Le fonti storiche dell' architettura militare. Roma 1908.

[3] Im Orient selbst ist bisher nur ein einziges Deutschordenshaus erforscht und veröffentlicht. Es ist die berühmte Burg Montfort oder Starkenberg in Syrien, über welche wir den Bericht eines französischen Gelehrten besitzen (Rey, Étude sur les monuments de l'architecture monumentale des croisés en Syrie et dans l'ile de Chypre. Paris 1871). Ihre Reste weichen vom Typus der preußischen Ordensschlösser wesentlich ab. Rey sagt, daß das Schloß an die deutschen Burgen am Rhein erinnere und daß die deutschen Ordensritter augenscheinlich noch nicht lange genug im Heiligen Land gelebt hätten, um sich den dortigen Bedürfnissen und Anschauungen anzupassen und dort ähnlich großartige Schöpfungen wie die Johanniter und Templer auszuführen. Montfort war eine langgestreckte Anlage auf einem Hügel, beschirmt von einem gewaltigen, viereckigen, von 3 bis 5 m starken Mauern gebildeten Turm, der abseits auf einem höheren Hügel lag. — Vgl. ferner Famagusta auf Cypern (vgl. Enlart, L'art gothique en Cypre. Paris 1899. II. 617).

[4] Goldschmidt, Die Favara des Königs Roger von Sizilien. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen. XVI. Berlin 1895. S. 199 ff. — Derf., Zeitschrift für Bauwesen 1898.

[5] v. Quast, Neue Preußische Provinzialblätter. Königsberg 1847.

Aber es war ein Lustschloß, fortifikatorische Gedanken fehlten, die rechteckige Grundrißform ist zu wenig geschlossen. Immerhin können wir annehmen, daß gewisse Einwirkungen auf den Ordensbau (Geschlossenheit der Anlage nach innen, quadratischer Hof mit Säulenhalle usw.) stattgefunden haben[1].

Ganz anders schon steht es mit den Überresten des Königsschlosses und der sog. Cuba in Palermo. Hier vereinigt sich nordisch-militärischer Ernst im Äußern mit den feinen zarten Reizen orientalischer Zierkunst im Innern. Steht man vor den hochragenden düstern Mauern der Cuba mit ihren spitzbogigen Blendbogen, so wird man unmittelbar an die architektonische Erscheinung und Mauergliederung der preußischen Schlösser erinnert.

Noch deutlicher aber wird die Erinnerung, wenn wir Apulien bereisen, wo Kaiser Friedrich II., der Beschirmer des Deutschritterordens, mit Vorliebe weilte, wo seine glänzende Begabung vielleicht ihre schönsten Früchte zeitigte. Hier finden wir nicht nur sein der Erholung dienendes Jagdschloß Castel del Monte, das in seiner einheitlichen geschlossenen Durchbildung und künstlerischen Reife die sonstigen zeitgenössischen Profanbauten überragt[2], sondern auch die Trutz- und Wehrschlösser in den wichtigen Hafenstädten Bari und Trani[3], sowie im Lande in Lagopesole und Gioia del Colle. Ferner verweise ich auf Castello di Manfredonia und Castello il Gigante auf dem Monte S. Angelo[4]. Hier finden wir denselben, ziemlich regelmäßigen Grundriß, die gleichen geradlinigen steilen Wände mit wenig Fenstern, die Ecktürme,

[1] Man vergleiche auch die Gasthöfe der Araber, wie sie heute noch sind, und ihre festummauerten Jahrmarktshöfe in den Oasen.

[2] Vgl. Ehrenberg, Castel del Monte, Kunstchronik 1899. — Schubring, Die Baukunst, 2. Serie, 5. Heft 1905. — Berteaux, L'art dans l'Italie meridionale. I. Paris 1904. S. 699 ff. — Berteaux legt auf den französischen Einschlag Wert. Von dem grundlegenden Werk Arthur Haseloffs, das demnächst volle Aufklärung bringen wird, ist bisher nur erst ein Vorläufer fertiggestellt: Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien, herausgegeben vom Kgl. Preuß. Hist. Inst. in Rom. Ergänzungsband II. Eduard Sthamer, Dokumente zur Geschichte der Kastellbauten Kaiser Friedrichs II. und Karls I. von Anjou. I. Capitanata. Leipzig, Hiersemann 1912.

[3] Diese Bauten Friedrichs II. gehen zeitlich den Ordensbauten einige Jahrzehnte voraus. Nach einer mündlichen Mitteilung Haseloffs müssen vielleicht die Kaiser Friedrich II. bisher zugeschriebenen Schloßbauten etwas später, als bisher, angesetzt werden. Auf Grund von Reiseeindrücken im Jahre 1898 habe ich zuerst in Vorträgen in Königsberg 1898/99 auf die Verwandtschaft dieser apulischen Schloßbauten mit denen des Deutschordens hingewiesen. Unabhängig von mir hat G. Dehio in „Die Kunst Unteritaliens in der Zeit Kaiser Friedrichs II." (Sybel-Meinecke, Histor. Zeitschr., Bd. 95, München und Leipzig 1905, S. 197 f.) auf die Verwandtschaft der apulischen und preußischen Ordensbauten hingewiesen.

[4] Vgl. Italia artistica, Heft 24 Venosa (Bergamo 1906) S. 62 f., 29 Gargano (1907) S. 33 und 37, 56 Foggia (1910) S. 80 f.

denselben architektonischen Gesamteindruck. Nur der Hof ist in der Regel weiter, erheblich größer, als in Preußen.

Normannische Überlieferungen, die französische Technik, die Erfahrungen und Bedürfnisse der Kreuzfahrer im Heiligen Lande, alte Gewohnheiten der Araber, und nicht zuletzt das Genie der staufischen Führer haben hier in diesen apulischen Burgen eine Form gefunden, die den höchsten Anforderungen großzügiger Kriegsführung in damaliger Zeit entspricht. Man vergleiche nur einmal die Willkür und Unregelmäßigkeit gleichzeitiger mittel- oder westdeutscher Burgenbauten, die keine Spur von Geschlossenheit aufweisen, sondern ihre Hauptakzente in den Ringmauern, dem Wohn- und Verteidigungsturm und dem langgestreckten Palas besitzen[1]. Sofort wird man sich des tiefgreifenden Unterschiedes bewußt.

Es würde sich lohnen, diese Fragen noch weiter zu untersuchen. Die Burgen der Johanniter und das Schloß Montfort (Starkenberg) der Deutschordensritter im Heiligen Lande würden heranzuziehen sein, zumal das letztere noch stark an die übliche mitteldeutsche Bergburg erinnert. Wichtige Aufschlüsse ergeben vielleicht auch die noch unerforschten Deutschordensburgen in Griechenland, das bis in das 15. Jahrhundert eine wichtige Provinz unserer Ritter blieb[2], oder mehr noch die großen Verteidigungsanlagen, die der Orden im 13. Jahrhundert in Siebenbürgen schuf[3]. Besonders aber verdient Viterbo[4], worauf meines Wissens noch niemand aufmerksam machte, Beachtung und Untersuchung.

Diese am ciminischen Walde schön gelegene Stadt hat in den Kämpfen zwischen dem Kaisertum und Papsttum während des 13. Jahrhunderts eine wichtige Rolle gespielt. Sehr volkreich und sehr stark, hat sie zwischen den beiden Mächten hin und her geschwankt. 1243 wurde sie von Kaiser Friedrich II., der sie zeitweilig besaß und hier sich einen Palast errichten wollte,

[1] Piper, Burgenkunde, 3. Aufl.

[2] Vgl. Rühl, Der deutsche Orden in Griechenland. Nord und Süd, Juni 1899. S. 327—341. Es kommen vielleicht S. Maria de la Mostenitza, Modon, Koron, Andravida, S. Leo in Zanthe und andere in Betracht. Der Landkomthur der Ballei Romania gehörte zu den obersten Würdenträgern des Ordens.

[3] Leider scheint sich hier viel verwischt zu haben. — Die Abbildungen der Burgen Rosenau und Marienburg in: Das sächsische Burzenland, Zur Honterusfeier (Kronstadt 1898), sind ganz ungenügend.

[4] Soweit ich habe feststellen können, sind Geschichte und System der Befestigung von Viterbo, wie überhaupt der mittelalterlichen Festungsarchitektur Italiens, noch nicht genügend untersucht. Einige wichtige historische Grundlagen für Viterbo bieten C. Pinzi, I principali monumenti di Viterbo. 3. ed. Viterbo 1905. C. Pinzi, Il palazzo papale di Viterbo. Viterbo 1910. Vgl. auch C. Pinzi, Storia della città di Viterbo. Roma 1887 ff. Grundriß der Stadt in Bädeker's Mittel-Italien.

mehrere Monate belagert, um sie zurückzugewinnen. Wenngleich ihm die Eroberung nicht gelang, hatten die Bürger von Viterbo doch gewisse Mängel ihrer seit 1093 im Bau befindlichen Stadtmauer erkannt und eine Verstärkung begonnen. Ich halte es für wahrscheinlich, daß damals das Stück der Stadtmauer, das etwa bei S. Maria della Verita, der Stätte der kaiserlichen Pfalz, beginnt und nach S. Sisto und weiter führt, entstanden ist. Wir finden hier wenigstens die gleiche Anordnung[1] wie bei der Stadtmauer von Thorn, der ältesten und wichtigsten Stadtgründung des Ordens in Preußen. Hier und dort die steile, gerade, glatte Mauer, die alle 40—50 m durch einen vorspringenden einfach viereckigen Turm verstärkt wird[2]. Hier an S. Sisto auch die merkwürdige Einbeziehung einer Kirche in das System der Befestigung, wie sie im Ordensschloß Rheden in Westpreußen sich findet[3]. Auf der andern (westlichen) Seite von Viterbo springt an dem von 1257—1266 erbauten päpstlichen Palast, von dessen Loggia der Franzose Clemens IV. 1268 den Bannfluch gegen den Hohenstaufen Konradin verkündete, ins Tal ein mächtiger Anbau vor, der den schon erwähnten Danzkern an den preußischen Ordensschlössern entspricht.

All diese Ähnlichkeiten können nicht auf Zufall beruhen. Wir müssen scharf im Auge behalten, daß die hier erwähnten apulischen und Viterbeser Bauten zu einer Zeit entstanden waren, gerade als der Orden seine architektonische Tätigkeit in Preußen begann und daß der Ordenshochmeister Hermann von Salza und andere einflußreiche Ordensmitglieder, als Freunde und Genossen des kaiserlichen Bauherrn, das Entstehen dieser italienischen Befestigungen erlebt, wahrscheinlich sogar an den Beratungen und Besprechungen über ihre zweckmäßigste Gestaltung teilgenommen haben. Wir werden also nicht fehlgehen, wenn wir in ihnen eine wesentliche Quelle und Anregung für den preußischen Burgenbau suchen. Wir sind hierzu vielleicht um so mehr berechtigt, als der Orden im Anfang seiner Tätigkeit sich durchaus an altüberlieferte oder landesübliche Formen hielt und keineswegs von vornherein die oben dargelegte besondere Eigenart in seinen Bauten aufwies.

In Montfort (Starkenberg) in Syrien sind deutliche Anklänge an rheinische Burgen beobachtet worden. In S. Leonardo in Apulien (ganz in der Nähe der kaiserlichen Schlösser) finden wir ordensbauliche Reste romanischen

[1] Die fragliche Stelle befindet sich unmittelbar neben den Resten des Palastes des Kaisers Friedrich II. Photographie Alinari 11844. — Steinbrecht, Thorn im Mittelalter, S. 13.

[2] Das Motiv bereits bei der damals noch durchaus wehrfähigen Aurelianischen Stadtmauer in Rom aus dem 3. Jahrhundert.

[3] Der Wehrgang führt durch die Kirche hindurch. Photographie Brogi 18323. — Steinbrecht, Preußen zur Zeit der Landmeister. Seite 67.

Stils ohne jede Spur besonderen Empfindens. Und in Koblenz ein Ordenshaus, das, bereits 1216 gegründet, sich ganz den rheinischen Verhältnissen anpaßte[1]. Auch in Preußen hat der Orden zunächst geschwankt. Balga, eine der ältesten Burgen, ist nicht viereckig, sondern sechseckig angelegt. Ebenso sind die Ordenshäuser Thorn, Birgelau, Althaus (Kulm), Engelsburg und Graudenz unregelmäßig[2]. Es mag sein, daß hier in einzelnen Fällen, wie schon Dehio hervorhob, die Rücksicht auf das Gelände eine Rolle spielte. In Graudenz wenigstens war ganz sicher der zur Verfügung stehende Raum sehr knapp. Aber später hat man eine solche Rücksicht nie mehr genommen. Sondern ganz allgemein und unbedingt siegte (von unwesentlichen Varianten abgesehen) der oben gekennzeichnete rechteckige Grundriß. Er hat sich also nicht von vornherein, sondern erst nach und nach die Alleinherrschaft erobert. Er ist für die ritterlichen und bischöflichen Bauten des 13. bis 15. Jahrhunderts in Ost- und Westpreußen maßgebend geblieben. Als zu Beginn des 16. Jahrhunderts neue Bedürfnisse und Anschauungen aufkamen, ist er sofort verschwunden[3].

Bei aller Verwandtschaft mit den italienischen Werken darf man nicht glauben, daß es sich in Preußen um eine sklavische Nachbildung gehandelt habe. Im Gegenteil, der Unterschiede gibt es genug. Schon das verschiedene Material bedingte erhebliche Abweichungen. Während man im Süden die schönsten Kalksteinquadern zur Verfügung hatte, war man in Preußen auf Ziegelsteine und den stahlharten, nur schwer zu bearbeitenden Granit angewiesen; die Einfuhr aus Kalkstein von einigen Inseln der Ostsee konnte keine entscheidende, sondern nur eine nebensächliche Rolle spielen. Die ersten Architekten der Ordensritter müssen aus den rheinisch-hessischen Provinzen der Ordensherren gestammt haben, sie waren in Haustein-Architektur geschult und dachten und empfanden nur in ihr[4]. Aber bald haben sie sich wohl, auch unter dem Einfluß der benachbarten märkisch-sächsischen Baukunst[5] an

[1] Vgl. Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz. III. Bonn 1898. Seite 37 ff. mit Abbildung der ältesten romanischen Teile.

[2] Steinbrecht, Preußen zur Zeit der Landmeister. Berlin 1888. Seite 9, 11, 19, 44, 53, 100 f.

[3] Das kann man deutlich am Ordensschloß Königsberg sehen. Als 1525 der Rest des Ordensstaates in ein erbliches Herzogtum umgewandelt wurde, bauten die ersten Herzöge von Preußen das Schloß um. Aus ihrer süddeutschen Heimat brachten sie Architekten mit, die ihm eine ganz andere, freiere und offenere Gestalt unter vollem Bruch mit der bisherigen Gestalt verliehen. Näheres Ehrenberg, die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen. Berlin und Leipzig 1897.

[4] Gut erkennbar z. B. bei einem der frühesten Ordensschlösser, Lochstedt, um etwa 1270. Vgl. Steinbrecht, a. a. O. S. 119.

[5] Daß so etwas denkbar ist, ersehen wir aus dem Parallelvorgang, daß 1506 Ziegelstreicher von Meißen nach Posen kamen. Vgl. Ehrenberg, Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen. Berlin 1893. S. 14 f.

das neue Material gewöhnt und dies seiner Eigenart gemäß angewandt. Ein schöpferischer Umbildungsprozeß war geboten. Er ist, wie Steinbrecht gezeigt hat, meisterlich vollzogen.

So weisen uns plastische Dekorationen der frühesten Zeit (z. B. Lochstedt bei Königsberg) direkt auf den Westen, etwa auf Trier und Marburg. Hier in Marburg besaßen die Ordensritter eine wichtige Niederlassung, hier wurde damals zu Ehren der hohen Dulderin, der heiligen Elisabeth, die Elisabethkirche in den strengen Formen frühester Frühgotik errichtet[1]. Der edele, ganz sachliche Sinn der Ritter mußte Freude an diesen Formen finden, die auch in den frühen Zisterzienserbauten Deutschlands eine wesentliche Rolle spielen. Die Deutschordensherrn und Zisterzienser berühren sich im Anfang in ihrer Gesinnung. Kein Wunder, daß auch die Bauformen der beiden mächtigen Institutionen sich einander nähern. Ja es scheint mir keinem Zweifel zu unterliegen, daß für die innere Ausgestaltung des aus Süditalien übernommenen Planschemas kein Vorbild einflußreicher war, als das der Zisterzienser, die ihrerseits die alte benediktinische Klostereinrichtung in technisch zweckmäßigeren Formen neu belebten und umgestalteten[2]. Auch für die Formen der frühesten Konsolen und Gewölbeansätze scheinen mir Zisterziensische Vorbilder nicht ohne Einfluß geblieben zu sein.

Aber nicht bloß in der allgemeinen Erscheinungsform, sondern auch in Einzelheiten haben Italien und Orient, auf die wir nochmals zurückkommen

Abb. 3. Marienwerder Schloß, Nordportal.
Phot. Dr. Stoedtner 23532.

[1] Das Westportal der Elisabethkirche und das Mausoleum im nördlichen Teil ihres Querschiffes dürften unmittelbare Vorbilder für die Zierformen am Ordensschloß Lochstedt gewesen sein.

[2] Vgl. über ihre Kunst das wichtige Buch Roses, Die Baukunst der Zisterzienser. München, Bruckmann 1916. (Der Verfasser ist ein Neffe des Mannes, dessen Andenken das vorliegende Werk gewidmet ist.) Zur Ergänzung verweise ich auf die Zisterzienseranlage Oliva bei Danzig, vgl. Stemmer, Die ursprüngliche Gestalt der Zisterzienser-Abteikirche Oliva. Heidelberg, Winter (Beihefte z. Ztsch. f. Gesch. der Architektur 1). In dem, vor der Ordensherrschaft begonnenen Kirchenbau in Oliva finden wir andere Formen und Einflüsse, als sie später im Ordenslande Regel wurden.

Abb. 4. Thorn, Jakobskirche, Portal der Sakristei.
Phot. Dr. Stoedtner 25800.

müssen, die preußische Ordensbaukunst beeinflußt. Bereits von Quast hat eingehend nachgewiesen, daß die hohen, durch die Geschosse hindurchgehenden spitzbogigen Portalöffnungen, z. B. an der Nordseite des Hochschlosses Marienburg und des Bischofsschlosses in Marienwerder (Abb. 3) auf Palermitaner Bauten[1] zurückgehen. Auch die Torre di San Biele in dem mittelitalienischen Viterbo um etwa 1270 (Photographie Brogi 18325) hat den gleichen hohen Spitzbogen über der Tordurchfahrt.

Am interessantesten ist vielleicht die Übernahme der Sitte, die Bauten durch Inschriften in glasierten Ziegelsteinen zu schmücken. Hier liegt echte altarabische Überlieferung vor. Nirgends in Deutschland oder Frankreich findet sich etwas ähnliches[2]. Am Hochschloß in Marienburg, in Lochstedt, Brandenburg, Birgelau, Elbing, Schönberg, sowie in Frauenburg, in Pehsken und an der von den Rittern erbauten Jakobskirche in Thorn[3] (Abb. 4) finden sich fromme Sprüche oder Jahresangaben in der Form buntfarbig glasierter Tontafeln, von denen jede einzelne einen Buchstaben in der Form einer Majuskel darstellt. Das etwas weichere Relief der arabischen Inschriftziegel wird hier im Norden durch die schärfere bestimmtere Formensprache der Gotik ersetzt. Das flachste und weichste, auch farbenschönste Relief finden wir bei dem frühesten Beispiel (Lochstedt). Dann wandeln sich die Formen mehr und mehr.

[1] Beachtenswert ist, daß die Kirche della Magione in Palermo, etwa 1150 gegründet, 1193 dem Orden geschenkt, sein erster Besitz in Europa wurde.

[2] v. Quast, Neue Preußische Provinzialblätter. Bd. XI. Der Turm der abgebrochenen Kirche S. Giacomo la Massara ist mit einer arabischen Inschrift geschmückt. An der Kirche La Martorana in Palermo ist eine griechische Inschrift. Ebenso haben die Cuba und Zisa in Palermo Inschriftenschmuck, dgl. die Johanniterburg Margat in Syrien.

[3] Vgl. Steinbrecht, Thorn im Mittelalter, S. 30; Steinbrecht, Preußen zur Zeit der Landmeister, S. 119, und Heise, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreußen. Die Größe der Schriftplatten ist hier 16 cm im Geviert.

Dem Orient entstammt, unbeschadet des märkischen Einflusses, wohl auch der Farbenreiz, den die frühesten Ordensbauten aufweisen. Die Ziegel werden weiß, gelb, grün, braun gefärbt. Später weicht diese Art allmählich einer monumentalen Kunst, die, ähnlich wie in der Mark Brandenburg, mit ganz bestimmten wenigen Farbeneinheiten arbeitet. Aus der arabischen Kunst ist endlich auch übernommen die Verzierung einer Wand durch Terrakotten, die netzartig sich über die Fläche ausbreiten. Das reichste und schönste Beispiel hierfür ist wohl die westliche Vorhalle des Domes von Frauenburg (Abb. 5). Einfachere Beispiele in Balga und Marienburg[1].

Abb. 5. Frauenburg, Dom, Inneres der westlichen Vorhalle. Phot. Dr. Stoedtner.

Wir sehen also: Grund- und Aufriß der preußischen Ordensschlösser beruhen auf italienischen, besonders apulisch-normannischen Anregungen, einige Einzelheiten, besonders solche rein dekorativer Natur, auf Erinnerungen an den arabischen Kulturkreis. Die innere Plangestaltung ist von französisch-westdeutschen Zisterziensern beeinflußt, die technische Behandlung des Backsteins gerät mehr und mehr unter märkisch-sächsischen Einfluß. Ein besonderes Wort ist noch über die Gewölbeform erforderlich.

[1] Steinbrecht, a. a. O.; Böttcher, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen. — Besonders schöne Beispiele bietet die arabische Kunst an der Giralda in Sevilla, im Löwenhof der Alhambra usw.

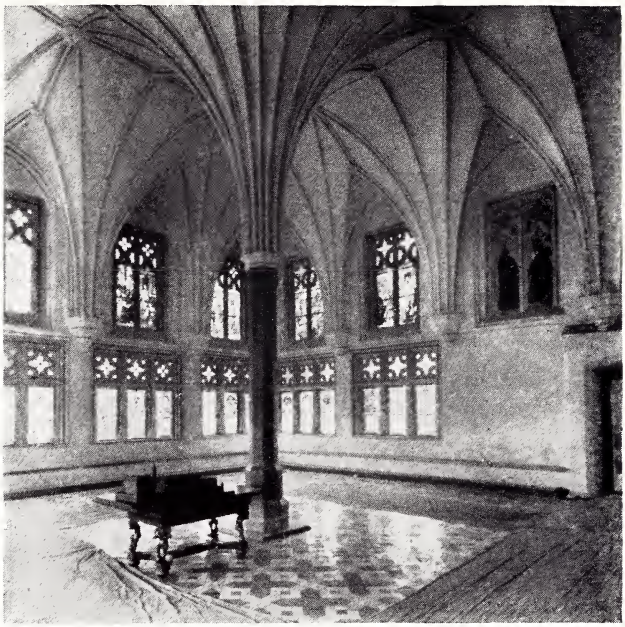

Abb. 6. Marienburg, Mittelschloß. Des Hochmeisters großer Remter.
Phot. Dr. Stoedtner 23706.

Die Gewölbe der hier besprochenen Bauten sind fast durchgehends sehr kunstvoll, einzelne von ihnen, wie in des Meisters großem Remter (Abb. 6) und dem Ritterremter des Mittelschlosses zu Marienburg (Abb. 7), stellen Leistungen ersten Ranges dar, die von der ganzen Welt neidlos als klassisch anerkannt werden. Man war früher geneigt, diese ganze Gewölbekunst auf England zurückzuführen.

Indessen hat Steinbrecht darauf hingewiesen, daß das Sterngewölbe sehr wohl im Ordenslande selbst sich gebildet haben könne; die eigentümliche Backsteintechnik des Mittelalters führe geradenwegs zu einer solchen Form, und die Architekten und Handwerker des Ordens hätten so staunenswertes vollbracht, daß man ihnen Sinn und Fähigkeit nicht bloß für sinngemäße Anwendung, sondern auch für organische Fortentwicklung ihrer Technik zutrauen könne. Steinbrechts Ausführungen sind für mich überzeugend. Indessen können sie nur für das eigentliche Sterngewölbe, die in Preußen am meisten verbreitete Form, gelten. Zwischen ihr aber und dem Palmengewölbe, das sich in den oben erwähnten Räumen zu Marienburg findet, besteht eine Kluft, für deren Überbrückung auch das noch etwas unentwickelte Palmengewölbe des Kapitelsaales im Hochschloß Marienburg nicht ausreicht. Eine feierliche und heitere Schönheit weht uns aus diesen Räumen entgegen, wie wir sie sonst in den militärisch-strengen, ernsten Ordensbaulichkeiten nicht kennen lernen. Ich glaube, wir werden für diese Palmengewölbe doch wohl auf die englische Baukunst zurückgreifen müssen. Die Errichtung der Gewölbe in der Marienburg fällt etwa in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts, in eine Zeit also, wo die englische Baukunst bereits ihre höchste Blüte erreicht und lange vorher ähnliche Anlagen im Kapitelhaus von Lincoln, in

Salisbury usw. hervorgebracht hatte[1]. Auch hat es gar kein inneres Bedenken, englische Einflüsse auf diesem Gebiete anzunehmen. Der Verkehr des Ordenslandes mit England war sehr erheblich[2]. Er war militärischer und kultureller Art. Der Handelsaustausch war bedeutend. Häufig kamen vornehme Männer herüber und hinüber. Uns werden unten weitere Beispiele künstlerischer Beziehungen zwischen den beiden Ländern begegnen. Für jetzt sei nur ein sehr wichtiger Kirchenbau in Preußen hervorgehoben, dessen englische Formen bisher merkwürdigerweise fast gar nicht in der Literatur (z. B. in Dehios Handbuch) beachtet worden sind: die Fronleichnamskirche in Elbing, die Baurat Cuny ausführlich beschrieben hat. Diese in Deutschland, wie es scheint, einzig dastehende Kirchenform zeigt uns, wie innig die Beziehungen zu England hier in der nur 30 km entfernten Nachbarstadt von Marienburg im 14. Jahrhundert waren. Hier schwinden unsere letzten Zweifel, für die herrlichen Palmengewölbe in Marienburg englischen Einfluß anzunehmen.

Abb. 7. Marienburg, Mittelschloß, Rittersaal.
Phot. Dr. Stoedtner 25680.

So sehen wir denn, daß für die preußische Ordensbaukunst fast die gesamte damalige gebildete Welt des Morgen- und Abendlandes von Bedeutung gewesen ist. Die künstlerische Tat der Ordensbaumeister wird durch diesen Nachweis nicht herabgesetzt. Sie haben vielmehr die fremden Motive und Anregungen einheitlich zu etwas Neuem verschmolzen und wahrhaft Großes

[1] Vgl. Höhlbaum, Preußen und England im 13. und 14. Jahrhundert (Altpreußische Monatsschrift 1878, S. 167—170); Volckmann, Katalog des Elbinger Staatsarchivs, Elbing 1875, S. 21; Staatsarchiv Königsberg, Ordensfoliant 13, S. 128, 149 usw.; Hirsch, Danzigs Handels- und Gewerbegeschichte 1858, S. 98—116.

[2] Vgl. auch das Sterngewölbe in der Kathedrale zu Lichfield (Dehio und Bezold 426).

selbständig-schöpferisch geleistet. Aber durch die hier gegebenen Nachweise wird die Internationalität des Deutschritterordens und seiner Kultur dokumentarisch sicher gestellt und für einen jeden klar erwiesen. Durch sie wird auch das volle Verständnis dafür eröffnet, daß, wie sich in den folgenden Abschnitten zeigen wird, auf dem Gebiete der Malerei und Plastik hier fortwährend sich gleichfalls die mannigfachsten Einflüsse kreuzten und mischten, so zwar, daß fernab von jeder nationalen Einseitigkeit und Voreingenommenheit germanischer Geist und deutsches Empfinden sich hier auf das schönste entwickelten und betätigten.

Eine Erörterung verdient an dieser Stelle noch das Bürgertum, das unter dem Orden tätig war. Städtisches Leben war nicht vorhanden, als der Orden in das Land kam. Es wurde durch ihn erst begründet. Auf seine Anregung strömten, durch weitgehende Privilegien und Vorteile gelockt, zahlreiche deutsche Bürger, nicht etwa arme, sondern wohlhabende, vorwärtsstrebende Männer[1] nach dem Osten, wo sich ein neues freieres Deutschland bildete. Im Kampf mit den Unbilden des ungewohnten rauhen Klimas, im Kampf mit den vielfach noch feindlichen Urbewohnern und unterstützt durch dauernden Zuzug aus der Heimat, bildete sich hier ein Volksstamm, der dem heimischen in mancher Hinsicht überlegen war. Stählung des Körpers, Erweiterung des Blicks, Schärfung des Verstandes — das waren Vorteile, die nicht zu verachten waren, die den neuen Städten sehr bald eine bedeutende Steigerung ihres Handelsverkehrs sicherten und schließlich auch erhöhte politische Macht verliehen.

Diese Bürger stammten aus allen deutschen Gauen, vorzugsweise aber, und zwar in noch höherem Maße als die Ritter, aus Westfalen und vom Niederrhein. Zahllos sind die urkundlich nachweisbaren Fäden, die aus der alten nach der neuen Heimat und umgekehrt liefen. Namentlich boten Erbschaftsregelungen den Anlaß, die alten Beziehungen in noch heute sichtbarer Weise neu zu kräftigen. Dortmund, Münster und Soest sind für verwandtschaftliche Auseinandersetzungen und Bürgschaftsleistungen in Preußen oft genug in Anspruch genommen worden. Umgekehrt faßten 1377 die Städte Danzig, Elbing, Thorn, Braunsberg und Königsberg einen Beschluß wegen Unterstützung von Dortmund[2]. Dr. Witte, der jetzige Direktor des Schnütgen-

[1] Krollmann, Die Herkunft der deutschen Ansiedler in Preußen (Zeitschrift des westpreuß. Geschichtsvereins, Heft 54. Danzig 1912).

[2] Rübel, Dortmunder Urkundenbuch I, Dortmund 1881, 1885; Nr. 66, 108, 245, 529, 445, 449, 555, 590. Bd. II, Nr. 467, 806, 834, 894 usw. — Stadtarchiv Soest V. 2, 5, 6, 18, 20; V. 2, 22; V. 2, 25. Vgl. ferner die Veröffentlichungen des Hansischen Geschichtsvereins.

Museums in Köln, hat gelegentlich seiner Studien über den Patroklus-Dom in Soest[1] festgestellt, daß der Wehrgang im Dom zu Königsberg[2] dem Wehrgang im Soester Dom nachgearbeitet sei.

Die preußischen Städte Danzig, Thorn, Elbing, Königsberg, auch Braunsberg u. a. traten in ein enges Verhältnis zum Hansabund. Sie gehörten (für die Herkunft der Bürger bezeichnend genug) zum westfälischen Kreis, und einzelne von ihnen spielten bald in der Hansa eine hervorragende Rolle. Nicht bloß geringe Bürger, sondern reiche und vornehme Personen, wie der Bürgermeister Gert van der Beeke aus Köln[3], wanderten vom Westen nach dem aufblühenden Osten. Thorn wurde im 14. Jahrhundert die Königin der Weichsel. Guillebert de Lannoy aus Flandern nennt sie eine sehr schöne und reiche Stadt[4]. Das Rathaus, das damals dort gebaut wurde, ist das größte, das Deutschland aus dem Mittelalter besitzt, in jeder Beziehung seiner Zeit weit voraus[5]. Im 15. Jahrhundert wurde Danzig eine der wichtigsten Hansastädte überhaupt, es wetteiferte mit Hamburg und Lübeck, mit denen es auf das engste verbunden war. Zu den Niederlanden und England stand es in innigen Beziehungen. Reichtum und Bildung hoben sich, und so geschah es, daß die hier gepflegte bürgerliche Kultur schließlich sogar die Oberhand über die ritterliche Kultur gewann. Durch die Bürger kam ständig neuer Geist und neues Leben in den entlegenen Staat. Eine unausgesetzte Auffrischung fand statt, jede Stockung der Säfte blieb vermieden, man wurde stets von neuen künstlerischen Strömungen des Westens berührt. War man nicht führend, und hinkte man mitunter etwas nach, so blieb man doch auch nicht dauernd zurück. Und wesentliche Vorgänge auf dem Gebiete der Entwicklung der Malerei und Plastik lassen sich nur durch dieses Hin- und Herwogen erkennen und erklären.

[1] Diss. Münster 1905. Leider ist die verdienstvolle Untersuchung bisher nicht im vollen Umfang veröffentlicht. Obige Nachricht beruht auf mündlicher Mitteilung. Vgl. auch Denkmalspflege.

[2] Vgl. Dethleffsen, Die Domkirche in Königsberg i. Pr. Berlin 1912. S. 9ff.

[3] Hirsch, Die Oberpfarrkirche von S. Marien in Danzig. Danzig 1843. S. 406f.

[4] Scriptores rerum Prussicarum III, 449.

[5] Steinbrecht, Thorn im Mittelalter.

2. Einfuhr fremder Kunstwerke nach Preußen.

In allen Kulturländern finden wir neben einheimischen Kunsterzeugnissen solche, die aus der Fremde eingeführt sind. Man denke nur an die Einfuhr byzantinischer Kunstwerke nach Deutschland zur Zeit unserer ersten Kaiserdynastien oder an den gegenseitigen Austausch zwischen Italien, Frankreich, den Niederlanden und Deutschland während der Renaissance, oder an die Einfuhr chinesischen Porzellans nach Europa in neuerer Zeit. Um wie viel mehr werden wir eine solche Einfuhr im Ordensstaate zu vermuten haben, der, wie wir sahen, in mehrfacher Hinsicht trotz seines rein deutschen Charakters geradezu auf internationaler Grundlage beruhte. In der Tat läßt sie sich in einzelnen Fällen direkt nachweisen.

In der Johanneskirche zu Thorn befindet sich eine messingene Grabplatte für den Bürgermeister Johann von Soest († 1361) und seine Gemahlin Margarete[1]. In flachstem Relief zeigt sie uns in rein linearer Darstellung die beiden Persönlichkeiten ganz von vorn, beide in kostbaren Gewändern. Dahinter Teppiche. Ringsum gotische Architektur mit den Figuren der Apostel, Propheten und der von Engeln emporgehobenen Seelen der beiden Verstorbenen. Unten entzückende fröhliche Jagd- und Tanzdarstellungen. Die Platte hat im ganzen Ordensgebiet nicht ihres Gleichen, sie steht jetzt hier neben einer geringeren Platte in Neumark[2] vereinzelt da. Ohne weiteres fügt sie sich aber mit ihrem strengen Stil, mit ihrer Technik, mit ihrem Reichtum an kostbaren Einzelheiten, als ein ganz besonders schönes Stück in eine Reihe ähnlicher Grabplatten, die sich hier und dort in Norddeutschland finden[3] und sämtlich nach Flandern, als Ursprungsort, weisen. Der

[1] Höhe 3,20 m, Breite 1,76 m. Abgebildet bei Heise, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreußen, und Heuer, Thorner Kunstaltertümer. Thorn 1916. Taf. IV. Beschreibung bei Heuer S. 10ff.

[2] Die Platte für den Groß-Komthur Kuno von Liebenstein († 1391) in der Pfarrkirche zu Neumark. Sie ist abgebildet bei Steinbrecht, Lochstedt. Berlin 1910. S. 24.

[3] Vgl. Creeny, A book of monumental brasses of the continent. 1884.

Verstorbene hieß Johann von Soest, der Name erinnert an Westfalen, das den Niederlanden benachbart ist. Nachweislich weilte er 1356 zu wichtigen Beratungen in Brügge. Vielleicht hat er bei dieser Reise ähnliche Platten kennen gelernt. Jedenfalls aber darf es keinem Zweifel unterliegen, daß unsere Platte aus den Niederlanden stammt. Heuer stellt sie mit den Platten Hövener in Stralsund, Klingenberg, Serken und Mul in Lübeck, sowie de la Mare in der Abteikirche St. Albans bei London zusammen. Weitere ähnliche Platten in Thorn sind leider verloren gegangen, sie waren im 18. Jahrhundert nachweislich noch vorhanden und gehörten vorzugsweise Familien an, die ebenfalls aus Westfalen stammten (Allen, Werle, Loe), wo Soest den wichtigen Mittelpunkt des Handels zwischen Flandern und den Ostseeländern bildete.

Die Bestellung eines Grabsteines in Flandern wird uns in einem andern Falle sogar urkundlich bestätigt[1]. 1430 oder kurz vorher war für den Erzbischof von Gnesen ein Leichenstein in Flandern bestellt worden. 1430 aber mußte der Rat der Stadt Danzig, der die Bestellung vermittelt hatte, dem Erzbischof melden, daß der Stein unterwegs zerbrochen sei.

Auf Westfalen weist nach Heuers Vermutungen[2] eine Konsole in der Thorner Johanneskirche, die aus dem weichen, leicht zu bearbeitendem Sandstein aus den Baumbergen bei Münster angefertigt sei. Sie stellt den Oberkörper des Moses im brennenden Busch dar, ein feines Werk von sorgsamer Modellierung und tiefem Ernst, das, wie Heuer annimmt, in Lübeck entstanden sein wird, und wegen des geringen Umfangs (84×60 cm) verhältnismäßig leicht zu befördern war. Eine ebendort befindliche, besonders schöne Madonna, die vielleicht ebenfalls vom Westen eingeführt wurde und am Schlusse dieses Buches näher besprochen werden soll, gehört augenscheinlich zu dieser Moses-Konsole.

In der Allerheiligen-Kapelle der Marienkirche zu Danzig, im Portalraum zwischen den beiden Westtürmen derselben Kirche, in Juckau und im Prussia-Museum zu Königsberg befinden sich kleine Alabasterreliefs, die dem Ende des 14. oder dem Anfange des 15. Jahrhunderts angehören. Sie fügen sich nach ihrem Material und ihrer technischen und stilistischen Eigenart nicht in die große Menge der in Preußen vorhandenen alten Kunstschätze ein, sondern gehören zu einer bedeutenden, in ganz Nordeuropa verbreiteten

[1] Hirsch, Marienkirche zu Danzig, S. 203 f.

[2] Heuer, Thorner Kunstaltertümer. Thorn 1916. S. 44 ff. und Taf. XXII. — Schäfer, Führer durch das Museum in Lübeck, S. 33 f. West in Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1915. S. 433 ff.

Abb. 8. Königsberg i. Pr., Pruſſia-Muſeum. Alabaſter-Relief.

Gruppe, deren Urſprung England iſt[1]. Als die ſchönſten, die das Ordensland beſitzt, ſind die Gruppen der Anbetung der Könige im Königsberger Pruſſia-Muſeum (Abb. 8)[2] zu bezeichnen, ſowie vor allem die in der Aller-

[1] Clemen, Die Kunſtdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. IV, Taf. V. Abbildung eines ähnlichen Reliefs in Bottenbroich, das aber ſchwächer iſt, als das des Pruſſia-Muſeums. Clemen hat das Verdienſt, uns eine Zuſammenſtellung ſolcher Arbeiten gegeben zu haben; er nennt 21 Tafeln im Cluny-Muſeum, 5 auf Mont St. Michel, 11 in Toulon, 3 in Narbonne, 3 in Marſeille, ferner in Caen, Köln, Emmerich uſw. Clemen ſuchte den Urſprung dieſer z. T. fabrikmäßig hergeſtellten Tafeln in Südfrankreich. Aber nach den Darlegungen von St. John Hope kann es keinen Zweifel mehr unterliegen, daß England die Heimat dieſer Arbeiten iſt. Einen wertvollen Überblick über den Stand der Frage gibt J. Braun, die engliſchen Alabaſteraltäre (Zeitſchr. f. chriſtl. Kunſt. 1910. S. 233ff.). Braun kennt den Dorotheen-Altar in der Allerheiligen-Kapelle zu Danzig und beſchreibt ihn genau; aber merkwürdigerweiſe ſind ihm die in demſelben Raum untergebrachten, viel beſſeren Arbeiten entgangen. — Der Burlington fine arts club hat 1910 eine Ausſtellung derartiger Werke veranſtaltet, die trotz zeitlicher Unterſchiede den einheitlichen Charakter außer Frage ſtellte (Burlington-Magazine 1910). — Erwähnt ſeien auch die Arbeiten im German. Nat. Muſ. in Nürnberg (Katalog der Skulpturen 4—6), als Schule von Nottingham bezeichnet. — Über ähnliche Arbeiten in Schweden vgl. Roosval, ſchwediſche Altäre (Straßburg, Elſaß, Studien zur Kunſtgeſchichte des Auslandes). — Kgl. Muſeum zu Berlin. Beſchreibung der Bildwerke der chriſtlichen Epochen. IV. Berlin 1910. S. 40.

[2] Abgeb. auch Ehrenberg, Katalog des Pruſſia-Muſeums III.

Allerheiligen-Kapelle zu Danzig verstreut herumliegenden Reliefs, die einst zu dem Altar in der Kapelle St. Johannis Enthauptung in der Danziger Marienkirche (Abb. 9) gehörten[1]. Wie kontrastiert hier bei der Ausstreuung der Asche des Propheten Johannes die vornehme, stolze hochfahrende Art der gekrönten Königin mit der anmutigen Erscheinung der jüngeren und kleineren schmiegsamen Tochter! Und im Gegensatz zu ihnen wiederum die beiden Knechte in ihrer knappen enganliegenden Kleidung! Das ist eine sehr feine und hohe Kunst! Gestiftet wurde dieser Altar durch Herrn Berendt von Rhesen, dessen Familie, wie Hirsch angibt, aus der Stadt Rhesen in Westfalen stammte. Gemeint mit dieser Stadt ist offenbar Rees am Niederrhein, das noch zur bischöflichen Diözese Münster gehört[2]. Später und geringer sind die Skulpturen des Dorotheen-Altars in der Danziger Marienkirche, die merkwürdig lange Körperformen mit rundlicher Auftreibung einzelner Teile zeigen. Sie sind eng verwandt mit Reliefs, die in der Kapelle des Cluny-Museums zu Paris eine nicht gerade günstige Aufstellung gefunden haben. Handwerklich schlecht sind endlich die Anbetungen der Könige im Turmraume der Marienkirche zu Danzig und in der Kirche zu Zuckau[3].

Abb. 9. Danzig, Marienkirche. Alabaster-Relief.

Ein Elfenbeinkästchen, das in der Schatzkammer der Danziger Marienkirche aufbewahrt wird[4], gehört zu den Arbeiten, die die Familie der Embriachi während des 14. Jahrhunderts in Venedig herstellte. Julius von Schlosser[5] hat diese Werkstätte in lichtvoller umfassender Weise behandelt und ein Verzeichnis ihrer Erzeugnisse veröffentlicht. Das Danziger Stück ist bisher unbekannt geblieben und von ihm infolgedessen nicht erwähnt. Über seine

[1] Hirsch, Marienkirche, I, S. 418. Ehrenberg, Neues von Meister Francke, Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1916.

[2] Ein hübscher Zufall ist es, daß sich in Emmerich, Kreis Rees, ein ähnliches, aber etwas späteres und nicht so gutes Werk derselben Schule findet. Clemen II, S. 46.

[3] Phot. Dr. Stoedtner 23603.

[4] Abbildung bei Brausewetter, Marienkirche. 1899. S. 20. Abb. 16c.

[5] Jahrbuch der Kunstsammlungen des österr. Kaiserhauses. XX. S. 220 ff.

oberitalienische Herkunft kann jedoch nicht der mindeste Zweifel bestehen, so daß Schlossers Liste hier eine willkommene Bereicherung empfängt.

In derselben Schatzkammer zu Danzig finden sich auch zahlreiche äußerst kostbare ägyptische, persische, chinesische, italienische Webstoffe, die im Mittelalter hierher eingeführt wurden und die Fachgelehrten neuerdings bereits wiederholt beschäftigt haben[1].

Wird bei all diesen und ähnlichen Arbeiten die Einfuhr aus dem Auslande nicht weiter auffällig erscheinen, weil sie wegen ihres geringen Gewichts und Umfangs sich leicht befördern ließen, so sind doch auch große und schwere Altaraufsätze im Ordenslande nachweislich fremdländischen Ursprungs. Von dem Jüngsten Gericht, das von Hans Memling in Brügge für Angelo Tani und seine Gemahlin Katharina geb. Tanagli gearbeitet[2] und das auf dem Wege nach Florenz als Kriegsbeute 1473 von den Danziger Seeleuten heimgebracht worden war, dürfen wir füglich absehen; sein Erwerb war im Grunde ein glücklicher Zufall. Aber es sind und waren andere Altaraufsätze vorhanden, die auf unmittelbare Bestellung im Ausland angefertigt und von dort nach Danzig gebracht worden sind. Aus der Danziger Marienkirche ist vor mehr als einem Halbjahrhundert ein Altar, der aus Mecheln stammte und „van Warve" bezeichnet ist[3], zunächst nach Schlesien und neuerdings in die Sakristei der Deutsch-Ordenskirche in Wien gelangt. Der Reinholds-Altar in der Reinholds-Kapelle der Danziger Marienkirche (1516) ist von Kämmerer als Werk des Joos van Cleve (des sog. Meisters vom Tode Mariä) erkannt[4]. Jedenfalls war er Antwerpener Ursprungs. Der Simon- und Juda-Altar in der Danziger Marienkirche, der Altar in der Dorfkirche zu Praust, und der in Zuckau sind durch die in die Holzskulpturen mehrfach eingeschlagene Hand ebenfalls deutlich als Antwerpener Ware gekennzeichnet[5]. Auch Braunsberg hat umfangreiche Holzskulpturen, die auf die Niederlande hinweisen. In Allenstein verbrannte vor einem Vierteljahrhundert ein Altargemälde, das von Quast als ein Werk des jüngeren Rogier van der Weyden bezeichnet hat.

Wir besitzen sogar urkundliche Nachrichten über solche auswärtige Bestellungen und Ankäufe, so daß wir über die Tatsache selbst keinesfalls im Zweifel sein können.

[1] Hinz, Die Schatzkammer von S. Marien in Danzig. — O. v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei. Berlin 1913. Bd. II mit zahlreichen Abbildungen der Danziger Stücke.

[2] Warburg, Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, Bd. XXIII.

[3] Vgl. Kämmerer, Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, Bd. XI.

[4] Kämmerer, a. a. O., mit leider ungenügenden Abbildungen, die ich demnächst durch bessere zu ersetzen hoffe.

[5] Hierauf hat schon unabhängig von mir Matthaei in Dehios Handbuch, Nordostdeutschland, aufmerksam gemacht.

Im Jahr 1400 wird in der Hofhaltung des Hochmeisters zu Marienburg ein Bild „von Prag" erwähnt, das ein „Holzgemechte" erhalten soll[1], vielleicht also damals gerade frisch angekommen war. Leider ist dies Bild heute nicht mehr nachweisbar.

Die Danziger Kürschnerzunft kaufte 1440 einen Drei-Königs-Altar von dem aus Brügge stammenden Terray für 70 Mk.[2] Leider erfahren wir nicht bestimmt, ob der Altar aus Brügge auch wirklich besorgt worden ist. Aber mir scheint die Fassung des Wortlautes doch auf eine solche Möglichkeit hinzuweisen.

Die sog. Marienburger Bank, eine Genossenschaft, die im Danziger Artushof sich vereinigte, ließ sich aus Amsterdam ein Bild der Jungfrau kommen, das sie 1526 im Artushof aufhängen ließ[3].

Auch ging ein ähnlicher Verkehr mit Kunstwerken noch weiter ostwärts, wir können Lieferungen von Antwerpen nach Dänemark oder von Lübeck nach Schweden, Riga und Reval, und sogar nach Finnland feststellen[4]. Und auch im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts fehlt es nicht an Urkunden, die uns zeigen, daß eine Verschiffung von Kunstwerken, selbst wenn sie recht beträchtlichen Umfang hatten, nichts ungewöhnliches war. So wurden in der Mitte des 16. Jahrhunderts die Taufe der Danziger Marienkirche in den Niederlanden, die Denkmäler für zwei preußische Herzoginnen und besonders für den 1568 verstorbenen Herzog Albrecht in Antwerpen bestellt[5].

Wenn nun auch die zuletzt genannten Werke einer Epoche angehören, die nicht mehr ganz in den Bereich der vorliegenden Untersuchung fällt, so sind sie doch nur um Jahrzehnte oder ein Jahrhundert später, und da sich während dieser Spanne in verkehrstechnischer und handelspolitischer Beziehung grundsätzlich noch nichts wesentliches geändert hat, so können die erwähnten Tatsachen sehr wohl als Parallelerscheinungen von einiger Beweiskraft hier angeführt werden.

[1] Joachim, Das Marienburger Treßlerbuch. Königsberg i. P. 1896.

[2] Hirsch, S. 456. Mir scheint kein Grund vorzuliegen, diese Nachricht mit den zwei bemalten schlecht erhaltenen Flügeln (an einem Pfeiler der Danziger Marienkirche gegenüber der Kanzel) in Zusammenhang zu bringen; diese beiden Flügel dürften in Danzig 1440—1450 gemalt sein.

[3] Simson, Der Artushof in Danzig. Danzig 1900. S. 155.

[4] Vgl. unter andern das wertvolle Werk von E. Wrangel, Det medeltida Bildskåpet från Lunds Domkyrkas Högaltare. Lund und Leipzig [1915]. Beckett, Altartavler i Danmark. 1895. Hansische Geschichtsblätter 1898. Leipzig 1899. S. 97. — W. Neumann, Grundriß einer Geschichte der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland. Reval 1887 und die übrigen Veröffentlichungen Neumanns. — Goldschmidt, Zeitschrift für bildende Kunst, Oktober 1914.

[5] Vgl. Ehrenberg, Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen.

3. Urkundliche Nachrichten über im Ordensland ansässige und tätige Künstler.

Es sind genug Urkunden vorhanden, die uns einwandfrei bezeugen, daß der Ordensstaat nicht ausschließlich auf die Einfuhr von Kunstwerken, falls man sie haben wollte, angewiesen war, sondern daß auch Künstler im Lande selbst Kunstwerke ausgeführt haben. Ob diese Künstler nur vorübergehend hier weilten, aus eigenem Antriebe, um lohnende Aufträge zu suchen, oder in Verfolg eines an sie ergangenen Rufes, oder ob sie dauernd ansässige preußische Bürger waren, wird in den meisten Fällen nicht zu entscheiden sein. Klar ist der Sachverhalt bei der ältesten uns bekannt gewordenen Nennung eines Künstlers. Ein Zufall, ein einziges Wort gewährt uns hier Licht.

In den uns erhaltenen Baurechnungen der Victorskirche zu Xanten am Niederrhein[1] wird seit dem Jahr 1356 ein Meister Jacob genannt, der für diese Kirche bis zu seinem Tode 1374 tätig war[2]. Man hat in ihm bisher einen Baumeister gesehen, und zwar den leitenden Baumeister der Kirche. Aus den Rechnungen scheint sich mir aber nur zu ergeben, daß er zwar die Leitung gehabt haben mag, persönlich jedoch auf dem Gebiete der Plastik tätig war. Er wird lapicida genannt[3] und erhält Zahlungen für einen Grabstein, für die Verzierung des Gewölbes im Kapitelsaal, für die Formen von Fenstern, aber auch für figürlich plastische Arbeiten „pro quatuor ymaginibus circa januam in choro praepositi", ferner „pro curticla, tenella et gladio ymaginum". Clemen bezieht diese Stelle auf die Statuetten, welche

[1] Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. I, S. 86.

[2] Scholten, Auszüge aus den Baurechnungen der Victorskirche zu Xanten. Berlin 1852. — Vgl. auch Beissel, Die Bauausführung des Mittelalters. Bd. III. Geschichte der Ausstattung der Victorskirche. Ergänzungshefte zu den Stimmen aus Maria-Laach. Bd. XXIII, XXIV, XXVII, XXXVII (1883, 1884, 1887). 2. Aufl. Freiburg i. B. 1889.

[3] lapicida wörtlich = Steinschneider. Vgl. den Ausdruck „Beldensnyder" für eine Brabanter Künstlerfamilie in Münster am Anfang des 16. Jahrhunderts (Born, Die Beldensnyder. Münster W. 1905. Döhmann in der Zeitschrift Westfalen, 1915). Über das Verhältnis von Bildhauern und Baumeistern vgl. auch Karl Franck, Zum Eindringen der französischen Gotik (RfkW. 1900. S. 29 ff.). Er meint, daß Bildhauer und Baumeister damals grundsätzlich geschieden waren.

sich noch jetzt an den Chorschranken der Kirche und der Innenseite der Durchgänge befinden; auch ich bin unabhängig von Clemen zu dieser Auffassung gelangt. Weiter wird in den Rechnungen ein magister Jacobus vitrifex genannt, der 1362 Auslagen für sich und seinen Diener bei einer Reise von Köln nach Xanten ersetzt erhält. Es läßt sich nicht feststellen, ob dieser Jacobus, dem wir wohl die Glasgemälde in Xanten aus dem 14. Jahrhundert (Anbetung der Könige) zuschreiben dürfen, mit dem lapicida identisch ist. Im bejahenden Falle würden wir in diesem Künstler einen Mann von recht vielseitiger Begabung zu erblicken haben.

Jedenfalls ist der lapicida Jacobus (1360/61) nach Preußen gereist. Als er von dort zurückkehrte (reverso de Prussia), werden ihm neue Zahlungen in Xanten geleistet. Während seiner Abwesenheit war er in Xanten vertreten worden durch seinen Bruder Heinrich von Mainz (magister Henricus de Moguncia). — Wir haben hier also die unanfechtbare Nachricht, daß ein namhaftes und geschätztes Mitglied einer rheinischen Künstlerfamilie (1360/61) in Preußen geweilt hat. Da er hierbei eine wichtige ihm am Rhein übertragene Aufgabe vorübergehend im Stich läßt, ohne daß er deswegen irgendwelche Unannehmlichkeiten gehabt zu haben scheint, so müssen wir annehmen, daß er von hochstehender Seite, die die Einwilligung seiner rheinischen Auftraggeber gewonnen hatte, zu einer ganz bestimmten Arbeit nach dem fernen Lande berufen ist. Und da nun damals ein geborener Rheinländer, der glanz- und kunstliebende Winrich von Kniprode, Hochmeister des Ordens war, so wird er es wohl gewesen sein, der die kostspielige Reise des rheinischen Bildhauers veranlaßte. An der Annenkapelle des Hochschlosses zu Marienburg, die anscheinend damals entstand, finden sich Skulpturen, die denen im Chor der Xantener Victorskirche ähneln; der Gedanke liegt also nicht fern, daß sie es waren, die vom Meister Jacob verfertigt oder von ihm beeinflußt worden sind (Abb. 26).

Ausführliche Nachrichten über Künstler, die im Ordenslande tätig waren, übermittelt uns das sog. Treßlerbuch, das Rechnungsbuch des obersten Schatzmeisters des Ordens, des Treßlers, das für die Kenntnis der Hofhaltung des Hochmeisters in den Jahren 1399—1409 eine unschätzbare Quelle ist. Es ist von Erich Joachim mustergültig veröffentlicht[1] und gibt uns die wünschenswerteste Auskunft über den finanziellen Betrieb des obersten Ordensbeamten und die geleisteten Zahlungen. Freilich betreffen sie nur den knappen

[1] Joachim, Das Marienburger Treßlerbuch der Jahre 1399—1409. Königsberg 1896. Für das Folgende kommen in Betracht die Vermerke auf S. 5, 15, 21, 62ff., 105, 112, 155, 158, 160, 169, 179, 248, 272f., 216, 313, 318, 342, 348, 402, 407, 435, 467, 471, 475, 588f., 595.

Zeitraum eines Jahrzehnts, jedoch bieten die Angaben des Buches hier und da auch einen Ausblick nach vor- und rückwärts.

Es ergibt sich aus ihnen, daß damals zur Hofhaltung in Marienburg ein Maler namens Peter gehörte (Petir moler). Er hatte, wie das in jenen Zeiten so Sitte war[1], — Handwerk und Kunst gingen ganz ineinander über — all das zu malen, was bei einer vornehmen Hofhaltung gelegentlich nötig wurde: Knäufe und fünf Banner an das Zelt des Hochmeisters, Initialen (zwei gepaynyrte Buchstaben) in ein neues Gesangbuch, das Meister Arnold für die Kapelle des Hochmeisters geschrieben hatte, des Meisters Wappen in Gold auf sechs Fähnchen, einen Schild des Hochmeisters, zwei Laternen desselben, 200 Schilde, ein Gehäuse für ein Marienbild, ein Gehäuse für eine heilige Elisabeth, Knopf und Fahne auf die Bartholomäuskirche (im Mittelschloß zu Marienburg). Daneben hat er aber auch ein Kreuz und andere Gemälde in des Meisters Kapelle, also in einen der vornehmsten Räume, zu malen. Er malt des Meisters Remter und sein Stübchen sowie die Orgel in des Meisters Kapelle aus. 1403 weißt er den Konventsremter und malt alle Schwibbögen ebendaselbst aus (her mußte es zwîr mit Leymkreyde wyszen). 1406 empfängt er $4\frac{1}{2}$ Mark für Ausmalung des Gemachs des Großkomturs und für die malerische Ausschmückung eines Reisealtars. 1407 malt er vielleicht die Figur des Hochmeisters Conrad von Jungingen im Remter. Und 1405 empfängt er 8 Mark für die Arbeiten nach Ragnit, wird also nicht bloß in Marienburg selbst, sondern gemäß dem im Ordensland herrschenden zentralen Kunstbetrieb bis in die Tilsiter Gegend[2] beschäftigt. Vielleicht dürfen wir seine Hand in einer noch zu erwähnenden Künstlerinschrift in der Dorfkirche zu Juditten bei Königsberg erkennen.

Ob er auch das neue Madonnenbild gemalt hat, das 1402 für die Kapelle in Lubenitz bei Neuenmarkt (?) beschafft wird, ist nicht klar ersichtlich; aber es ist höchst wahrscheinlich, daß es sich hierbei um ein Geschenk des Hochmeisters handelte, das dieser persönlich nach dem Bestimmungsort gebracht hat.

1404 werden dem Maler Peter $2\frac{1}{2}$ Mark für ein „Altarbrett gen Neidenburg" (wohl ein Antependium) gezahlt.

1408 wird eine Tafel dem König von Ungarn gesandt, die Maler Peter zuvor für $\frac{1}{2}$ Mark „gebessert" (das heißt wohl: aufgefrischt und gefirnißt) hatte. 1409 (oder Ende 1408) ist er gestorben, da in diesem Jahr von seiner Witwe gesprochen wird[3].

[1] Nachweise für das 16. Jahrhundert: Ehrenberg, Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen.

[2] Ragnit liegt fast 300 km nordöstlich von Marienburg.

[3] Joachim, Treßlerbuch, S. 588.

Auf die hier gekennzeichnete umfangreiche Beschäftigung des Hofmalers beschränkten sich die künstlerischen Aufträge des Hochmeisters (laut dem Treßlerbuch) nicht. 1403 werden 2 Mark Johann dem Bildschnitzer zu Danzig gezahlt. 1399 bekommt Jacob Meister Johanns Sohn[1] 16 Mark für zwei Bilder, außerdem 14 Mark für 14 Wochen Arbeit[2]. 1400 erhält „Meister Jacob bildemecher $^1/_2$ Mark, der das Bild in des Meisters Kapelle setzte“[3].

Eine Tafel auf dem Hochaltar in der Schloßkapelle zu Elbing hatte „Albert der Maler von Elbing“ gemalt, und zwar im Auftrage des Elbinger Komturs Conrad von Kyburg. Dieser war verstorben, der Künstler hatte offenbar von ihm sein Honorar nicht mehr erhalten, und so mußte 1402 der Hochmeister mit 10 Mark einspringen.

1402 werden auch dem Schnitzmeister zu Elbing 2 Mark gezahlt.

1403 kauft der Hochmeister persönlich eine Tafel für 7 Mark ein, ohne daß der Verkäufer irgendwie bezeichnet wird.

1404 wird auf Kosten des Hochmeisters der Renter in Neidenburg ausgemalt.

1408 schenkt der Hochmeister 14 Mark für ein Madonnenbild, das nach Tapiau (etwa 200 km von Marienburg) gebracht werden soll.

In demselben Jahr erwirbt er eine elfenbeinerne Tafel (vgl. oben Seite 20 f.) für den recht erheblichen Preis von 25 Mark.

Rechnet man hierzu noch die beträchtlichen Ausgaben für Bernstein- und Goldschmiedearbeiten[4] u. dgl. m., so ergibt sich ein anschauliches Bild von dem Umfang der Ankäufe und Bestellungen von Kunstwerken nur während dieses einen Jahrzehnts von 1399 bis 1409. Marienburg, Elbing und Danzig treten uns als die Orte entgegen, wo diese Aufträge oder Ankäufe vollzogen werden und wo wir somit ein blühendes künstlerisches Leben vermuten dürfen. Aber auch das ferner gelegene Königsberg scheint eine nicht unwichtige Bedeutung als Kunststätte besessen zu haben. Hier wird damals ein Siegel für den Hochmeister gearbeitet. Es werden Bücher geschrieben und illuminiert (ein Schreiber hieß Raphael, ein anderer war der Priesterbruder David). 1403 ist hier offenbar ein vom Hochmeister bestelltes Chorgestühl für die Kirche in Ragnit gearbeitet; denn die Bezahlung des Gestühls erfolgt durch die Vermittelung des Königsberger Hauskomturs.

---

[1] Diese Ausdrucksweise spricht dafür, daß es sich um das Mitglied einer angesessenen Familie handelt; nicht um einen fahrenden, zufällig anwesenden Künstler.

[2] Für die Beurteilung des damaligen Geldwertes sei erwähnt, daß 1405 der Jurist Johannes Rymann 30 Mk. Jahresgehalt bekommt.

[3] Später (Treßlerbuch, S. 595) wird ein „Snicznieyster von Marienburg“ erwähnt.

[4] v. Czihak, Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Ost- und Westpreußen. I. Düsseldorf 1903. II. Leipzig 1908.

Vor allem aber wird 1399 aus Königsberg nach des Meisters Kapelle in der Marienburg eine Tafel (ein Gemälde) gebracht. Es muß also in Königsberg damals ein Maler gelebt haben, der Hervorragendes geleistet hat. Bereits 1392 hatte Heinrich Derby, der spätere König Heinrich IV. von England auf seiner zweiten Preußenfahrt[1] zwei Tafeln gekauft, die er für seine Kapelle bestimmte und nach England mitnahm. Er muß sie demnach besonders geschätzt haben. Auch die Einkäufe des Prinzen in Königsberg, der hier zweimal sich aufhielt (das erstemal vom Oktober 1390 bis Februar 1391), sind beachtenswert. Es wurden von ihm gekauft ein großes silbernes Tafelservice und sonstige Luxussachen, sogar ein Paar Pariser Spiegel. Sechs silberne Schalen, dreizehn silberne Löffel, mehrere Speiseplatten und Schüsseln wurden von den Königsberger Goldschmieden verfertigt und mit dem prinzlichen Wappen versehen. Auch Kleinodien wurden für ihn gearbeitet[2]. Man sieht, es herrschte Kunstfertigkeit und Wohlstand in Königsberg. Auch für verwöhnte Personen gab es Kostbarkeiten hier zu erwerben.

Für die folgenden Jahrzehnte erhalten wir durch das Danziger Bürgerbuch Nachrichten von Malern[3], die in Danzig als ansässige Bürger lebten. Es werden genannt: Kirstan Schreiber 1420, Niclos Kuche 1424, Andreas Rovemberg 1431 und endlich Maler Jürgen (auch Georg Pistor), der ein Erbgut bei der Stadt besaß. Ob es sich im Mittelalter bei der urkundlichen Erwähnung von Malern um Handwerker oder Künstler handelt, ist im einzelnen Falle oft schwer zu unterscheiden, da Handwerk und Kunst ineinander übergingen. Zum mindesten aber können wir von dem letztgenannten Meister annehmen, daß er die Malerei im höheren Sinne übte. Pfarrer und Kirchenväter von Alt-Münsterberg (Dorf im Kreis Marienburg) erteilten ihm nämlich 1436 den Auftrag, für sie ein Bildwerk zu machen und zahlten ihm darauf im voraus 12 Mark. Und Maler Georg muß wirklich ein echter Künstler gewesen sein. Denn Pünktlichkeit lag ihm nicht. 1438 hatten die Münsterberger noch nichts erhalten, konnten aber auch trotz Mahnung ihren Vorschuß nicht zurückerhalten[4]. Sie nahmen deshalb durch Vermittelung des Danziger Rates die Intervention des Großkonturs in Anspruch, um zu ihrem Recht zu kommen. Auch aus Thorn erhalten wir Kunde von der

[1] Prutz, Rechnungen über Heinrich von Derbys Preußenfahrten. Leipzig 1893. S. LXXXII, LXXXVI, 74, 153 und 161.

[2] Vgl. v. Czihak, a. a. O.

[3] Hirsch, Danzigs Handels- und Gewerbe-Geschichte. 1858. S. 321. — Herr Baurat Cuny bereitet eine ausführliche Geschichte der Danziger Malerzunft vor.

[4] Aus Alt-Münsterberg hat die Marienburger Schloßverwaltung nach Steinbrechts amtlichem Bericht eine wertvolle Georgs-Gruppe aus dem 14. Jahrhundert erworben.

Saumseligkeit der Danziger Maler. So hatten die Thorner Dominikaner ein Bild bei einem Danziger Maler bestellt und 40 Mark dafür bereits eingezahlt, aber noch im Jahr 1500 hatten sie es nicht erhalten[1].

In Danzig ist von 1402—1403 der „Bildensnyder" Johann van der Matten aus Flandern nachweisbar[2].

Wir sehen, es gab im Ordenslande urkundlich nachweisbar genug Männer, die berufsmäßig Malerei und Bildhauerei trieben[3]. Sie können nicht ganz minderwertig gewesen sein. Wenn der Hochmeister ihre Werke für gut genug hielt, um sie dem König von Ungarn zum Geschenk zu machen, oder wenn der luxuriöse Kronprinz von England sie ankauft, um sie in seiner Schloßkapelle, in seiner kulturell hochentwickelten Heimat aufzustellen, dann kann es sich nicht um gewöhnliche Handwerkerarbeiten gehandelt haben.

Leider ist es mir nicht geglückt, eine der urkundlichen Nachrichten mit einem der erhaltenen Gemälde in sicheren Zusammenhang zu bringen. Dagegen scheint ein weiteres Mittel unanfechtbare Grundlagen für Zuschreibungen zu bieten, wenigstens für einige Fälle brauchbare Handhaben zu gewähren.

Die Wandmalereien, die neuerdings mehr und mehr unter der Tünche aufgetaucht sind, und deren Zahl bei weiteren Nachforschungen sich gewiß noch vermehren wird, sind selbstverständlich an Ort und Stelle von Künstlern ausgeführt worden, die im Lande für kürzere und längere Zeit weilten. Es wäre denkbar, daß man ihre persönliche Eigenart auch auf Tafelbildern wiederfände und auf diese Weise einen zuverlässigen Maßstab für die Beurteilung dieser letzteren gewänne. Ich bin geneigt, in einzelnen uns beschäftigenden Fällen einen solchen Zusammenhang anzunehmen. Aber die Untersuchung wird durch die ganz verschiedene Technik erschwert: hier werden die Farben flott mit großem Pinsel auf den Kalkbewurf gestrichen, dort werden sie in peinlich sorgfältiger Kleinarbeit auf den Kreidegrund gebracht.

Einen mathematisch restlosen Beweis für die Mehrzahl der Kunstwerke, die hier behandelt werden sollen, können wir nicht führen, ob sie aus fremden Ländern hergebracht oder im Lande selbst gearbeitet sind. So unerfreulich

[1] Simson, Geschichte Danzigs. Bd. I, 388 f. — Heuer a. a. O. S. 89.

[2] B. Schmid, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Marienburg. I. Danzig 1919. S. LIV.

[3] Als Parallelerscheinung sei erwähnt, daß auch 100 Jahre später, Anfang des 16. Jahrhunderts, Hofmaler, die aus Oberdeutschland stammten und bessere Aufträge zu erledigen hatten, im Lande weilten und Meister Michael von Augsburg in seinem Wohnsitz Danzig eine umfangreiche Tätigkeit für ganz Ost- und Westpreußen entfaltete. Ich hoffe darauf bald zurückzukommen und verweise einstweilen auf Ehrenberg, Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen. 1897.

dies auf den erſten Blick erſcheinen mag, ſo kommt es doch auf dieſe Feſtſtellung letzten Endes nicht allzuſehr an. Wichtiger iſt wohl jedenfalls die Frage: wie iſt die künſtleriſche Qualität dieſer Bilder nach dem Maßſtabe zu beurteilen, den gleichzeitige Arbeiten an hochgefeierten Kunſtſtätten uns darbieten, und wie ordnen ſich unſere Bilder in die uns bekannten Entwicklungsreihen ein oder ſind ſie gar imſtande, das uns bisher geläufige Bild von der deutſchen Kunſt dieſer Zeit zu ergänzen oder umzugeſtalten?

4. Geschichtlicher Überblick und künstlerische Würdigung der im Deutschordensgebiet vorhandenen Werke der älteren Malerei und Plastik[1].

Die frühesten Arbeiten von künstlerischem Range sind im Ordenslande, wenn wir von der Architektur absehen, plastischer, nicht malerischer Art. Es sind höchst reizvolle und zierliche Ornamente, einige auch mit figürlichen Darstellungen durchsetzt. Sie finden sich an mehreren Ordensschlössern[2]. Gelegentlich sind auch Köpfe

[1] Die Belege für diesen Überblick, sowie alle Einzelheiten gebe ich in einem größeren Werk, das der Verein für Kunstwissenschaft veröffentlichen will, bekannt. — Erst während des Druckes ist mir der neueste Band der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreußen (Kreis Marienburg I. Danzig 1919) zugegangen. Er ist von Baurat B. Schmid mit großer Liebe, Gründlichkeit und Sachkunde bearbeitet und bietet neues Material sowohl für die im Lande wirksam gewesenen Künstler, wie für die hier noch vorhandenen Kunstwerke. Die von mir gezogenen Entwicklungslinien werden durch die Ermittelungen Schmids nicht verändert, sondern nur ergänzt und bekräftigt. Ich muß aber meinem lebhaften Bedauern Ausdruck geben, daß nur die wenigsten Vorgänger dieses Inventarisationswerkes auf gleicher Höhe stehen. Ich habe mich infolgedessen bei der Vorbereitung meines hier vorliegenden Buches nicht, wie es doch eigentlich wünschenswert und selbstverständlich gewesen wäre, auf das Inventarisationswerk stützen und verlassen können, sondern war in der Hauptsache auf meine privaten Reisestudien angewiesen. Welche Schwierigkeiten aber damit verknüpft sind und welchen Zufälligkeiten man unterworfen ist, zumal wenn man, wie ich, etwa tausend Kilometer entfernt wohnt, weiß nur derjenige zu würdigen, der ähnliches unternommen hat. Hätte ich dagegen auf die Fertigstellung der mit großen Mitteln arbeitenden und darum allein Vollständigkeit verheißenden amtlichen Durchforschung des Landes warten wollen, so wäre nicht nur ich darüber hinweggestorben, sondern der Plan hätte überhaupt auf unabsehbare Zeiten verschoben werden müssen. So hoffe ich wenigstens, daß mein Buch den Anstoß geben wird, nachdrücklicher, als es bisher möglich war, an die weitere Lösung der hier aufgeworfenen Fragen heranzugehen. Es lohnt sich, wie man aus meinem Buche ersehen wird. Eine umfassende Bearbeitung der mittelalterlichen Plastik Westpreußens hat, wie ich zu meiner Freude höre, bereits ein jüngerer Fachgenosse unter der Leitung des verdienstreichen Danziger Museumsdirektors Dr. Secker weit gefördert.

[2] Vgl. hierüber Steinbrecht, Preußen zur Zeit der Landmeister, an verschiedenen Stellen. Abbildungen auch bei Böttticher und Heise. Gipsabgüsse in der Marienburg.

Abb. 10. Rheden, Schloßkapelle. Kapitell. Phot. Dr. Stoedtner 25309.

angebracht (z. B. in Rheden, Abb. 10), die in ihrer ziemlich rohen flachen Art merkwürdig Köpfen an einem Kämpferkapitell im Kaſtell von Bari gleichen. Beachtenswert iſt ein Kapitell in Marienburg (Gipsabguß im Pruſſia-Muſeum zu Königsberg) mit Kampfdarſtellung. Am meiſten feſſelt uns die Ausſchmückung der ſog. goldenen Pforte, die im Hochſchloß Marienburg aus dem Kreuzgang in die Kirche führt. Hier finden wir zu beiden Seiten des Eingangs ſzeniſche Reliefs und in der ſpitzbogigen Laibung die Geſtalten der klugen und der törichten Jungfrauen, ſowie die der Kirche und der Synagoge[1] (Abb. 11).

Der Gedanke, Kirchenportale mit derartigen Figuren zu ſchmücken, lag damals gleichſam in der Luft. Man denke an die franzöſiſchen Kathedralen, an Bamberg und Straßburg. Unſere Arbeiten ſcheinen ein Nachklang jener großartigen Werke zu ſein (Abb. 12—14). Ihrem Stil nach können ſie kaum viel ſpäter als 1270 entſtanden ſein, eine Zeitbeſtimmung, zu der Steinbrecht aus rein techniſchen Gründen gelangt iſt. Die eine Kluge Jungfrau hat noch etwas romaniſches mit ihren großen Augen, die gleichſam prophetiſch in die Ferne blicken. Und eine Törichte Jungfrau trägt das lang herabfließende Kleid, wie es bezeichnend für die franzöſiſche und deutſche Frühgotik des 13. Jahrhunderts iſt. Die Querfalten des 14. Jahrhunderts fehlen noch. Auch die Behandlung des Geſichtes, z. B. des Mundes, weiſt uns auf ähnliche Arbeiten des Weſtens hin. Ein ſtarkes inneres Leben iſt unſern Figuren eigen[2].

Künſtleriſch noch feiner erſcheinen mir die aus Stuck gebildeten Gewölbeanfänger in der Sakriſtei der Johanniskirche zu Thorn[3], es ſind etwa 30 cm

[1] Vgl. auch Steinbrecht Abb. 125.

[2] Sie ſind etwa 38 cm hoch, wovon 6—7 cm auf den Kopf entfallen.

[3] Z. T. abgebildet bei Heuer, Thorner Kunſtaltertümer. Thorn 1916. Taf. I. Phot. Dr. Stoedtner.

Abb. 11. Marienburg, Hochſchloß. Goldene Pforte. Phot. F. Schwarz, Marienburg.

Abb. 12. Marienburg, Hochſchloß, Goldene Pforte, Teil.

Abb. 13. Marienburg, Hochſchloß, Goldene Pforte, Teil.

Abb. 14. Marienburg, Hochſchloß, Goldene Pforte, Teil.

Abb. 15. Kulm, Dom, Apostel.
Phot. Dr. Stoedtner 25520.

Abb. 16. Kulm, Dom, Apostel.
Phot. Dr. Stoedtner 25644.

hohe Figuren der beiden Johannes und der beiden Jacobus, sowie die ebenso großen Halbfiguren von Christus als Schmerzensmann und Maria. Nach den baulichen Untersuchungen B. Schmids soll die Sakristei etwa 1310 entstanden sein. Aus dieser Zeit müßten also auch die Konsolen stammen. Nach mitteldeutscher Datierung müßten sie aber ein Menschenalter früher angesetzt werden. Denn sie gleichen stilistisch auffällig den berühmten Stifterfiguren und den Arbeiten vom Westlettner des Naumburger Doms, sie sind zwar nicht so fein, aber sie zeigen denselben Gesichtstypus und die gleiche Wangen- und Augenbehandlung.

Abb. 17. Kulm, Dom, Apostel.
Phot. Dr. Stoedtner 25607.

Auf Sachsen-Thüringens Bildhauerschule weist auch eine aus Birkenholz geschnitzte 1¼ m hohe Maria in derselben Kirche. Man denkt bei ihrer fast kubischen Körperbildung, ihrer äußern und innern Geschlossenheit und ihren tiefschattigen Augen an die Figuren vom Triumphkreuz in Halberstadt und Wechselburg, nur daß der nach Ostdeutschland gewanderte Künstler befangener in seinem Ausdrucksvermögen erscheint. Etwas später sind ein Johannes im Thorner Museum und eine Elisabeth aus Holz im Museum zu Danzig entstanden[1].

Von künstlerischem Wert sind ferner die Apostelgestalten in der Kirche zu Kulm[2] (Abb. 15—17). Sie bilden fest geschlossene, körperliche Einheiten. Das Herstellungsmaterial (Stuck) verbietet eine zu große Bewegung, ein zu weites

[1] Vgl. Heuer a. a. O. und Secker, Katalog des Danziger Stadtmuseums.

[2] Heise, Bau- und Kunstdenkmäler von Westpreußen.

Ausstrecken der Gliedmaßen. Fast glauben wir kubische Würfel vor uns zu haben. Ernst, würdig, feierlich erscheinen diese hohen langgestreckten Gestalten. Und doch ist jede von besonderer Eigenart. Sie muten uns als letzte Vertreter der großen deutschen Bildhauerschule des 13. Jahrhunderts an, haben aber auch Verwandtschaft mit dem Propheten und einem König von einer Anbetung, im Schnütgen-Museum in Köln, die Schnütgen als kölnisch von etwa 1350 veröffentlicht hat[1]. Der von reicher Phantasie zeugende Pflanzen- und Tierschmuck der Konsolen erinnert ebenfalls an thüringische Arbeiten (Naumburg, Pforte).

Man muß es bedauern, daß diese plastische Kunst, die in geschickter Weise das hier sich darbietende Tonmaterial ausgenützt[2] und auch dekorativ in Lochstedt, Frauenburg usw. (Abb. 18) erfreuliches

Abb. 18. Frauenburg, Dom, Westportal. Phot. Dr. Stoedtner.

Abb. 19. Pelplin, Dom, nördliches Portal. Phot. Dr. Stoedtner 24196.

geleistet hatte, im Ordenslande nicht fortgeblüht hat. Im Gegenteil sind die von den im Lande weilenden Steinmetzen meist aus Granit ausgeführten Arbeiten (dekorative

[1] Schnütgen, Ztschr. f. christl. Kunst. 1909.

[2] Vgl. die interessanten technischen Darlegungen bei Steinbrecht, Preußen zur Zeit der Landmeister.

Abb. 20. Pelplin, Dom, nördliches Portal.
Phot. Dr. Stoedtner 24197.

(vgl. die Inventare). Die Bildnisfigur des Hochmeisters Herzog Luder von Braunschweig († 1335) mit ihrer Ruhe und Sachlichkeit steht durchaus vereinzelt da (Abb. 24. Vgl. die auffallend ähnliche Figur des Landgrafen Konrad in der Elisabethkirche zu Marburg). Auch die treffliche bronzene Taufe in der Nicolaikirche zu Elbing, von Meister Bernhuser im Jahre 1387, mit ihren noch romanisierenden Löwen und ihren ganz gut durchgebildeten, Köpfe) in Pelplin (Abb. 19, 20), Frauenburg (westliche Vorhalle des Doms von 1380, Abb. 21), in Straßburg i. Westpreußen (Abb. 22) oder die etwas plumpen Wandfiguren im Chor des Königsberger Doms (bei Dethleffsen) sogar recht minderwertig.

Die Grabtafeln im Königsberger Dom mit eingegrabenen Figuren und Inschriften (Abb. 23) gleichen auffallend ähnlichen Arbeiten in Lübeck und Mecklenburg

Abb. 21. Frauenburg, Dom, westliche Vorhalle.
Phot. Dr. Stoedtner.

Abb. 22. Straßburg, Weſtpr. Katholiſche Kirche. Apoſtel.
Phot. Dr. Stoedtner 24152.

Abb. 23. Königsberg i. Pr., Dom, Chor. Grabtafel.

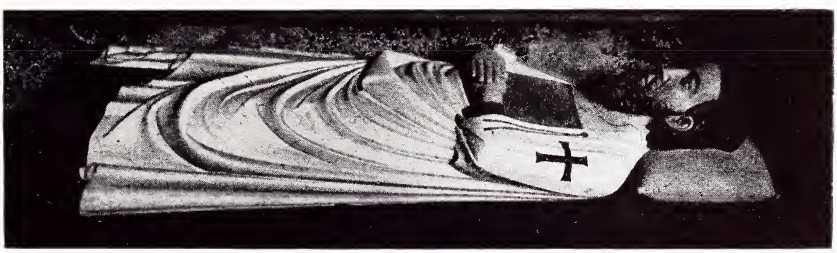

Abb. 24. Königsberg i. Pr., Dom. Hochmeiſter Herzog Luder von Braunſchweig.

Abb. 25. Elbing, Nikolaikirche.
Phot. Dr. Stoedtner 23512.

sehr ruhigen Heiligenfiguren (Abb. 25), ist offenbar ohnegleichen im Osten[1].

Vorläufig müssen auch noch zwei beinahe lebensgroße Figuren aus Birkenholz als vereinzelt bezeichnet werden, eine Maria und ein Johannes in der Sakristei der Johanniskirche zu Thorn, die augenscheinlich einst zu einer freistehenden Kreuzigungsgruppe gehörten[2]. Beide sind in sich geschlossene edle, schlanke, feinempfundene Gestalten, Johannes besonders schön, von hohem Ernst und sittlichem Eifer, Maria anmutig, rührend in ihrem Schmerz.

Endlich muß die reiche Verzierung der beiden Eingangspforten der Annenkapelle im Hochschloß Marienburg (unter dem Chor der Schloßkirche) hervorgehoben werden, bei denen höchstwahrscheinlich der vom Niederrhein wie wir oben sahen, herbeigeholte Meister Jakob tätig war (Abb. 26).

Abb. 26. Marienburg, Hochschloß. Südliche Vorhalle der Annenkapelle.
Phot. Dr. Stoedtner 25698.

Im übrigen steht in diesen Landen fortan für lange Zeit unter den bildenden Künsten die Malerei obenan.

Die erste größere malerische Leistung[3] im Ordenslande ist die Ausschmückung der Ordenskirche im Hochschloß Marienburg[4], die freilich in den letzten Jahrhunderten stark gelitten und vor fast 30 Jahren eine Erneuerung erfahren hat. Sie ist offenbar nicht einheitlich, sondern nach und nach entstanden.

Das Spätere (kluge und törichte Jungfrauen, letztere mit zeitgenössischem Kostüm, an der Nordwand; eine Darstellung des Abendmahls mit

[1] Beschreibung und Urkundliches bei v. Quast und Hagen, Neue preuß. Prov. Blätter. VII (Königsberg 1849), S. 59 ff.

[2] Abgeb. Heuer, a. a. O. Taf. XVIII.

[3] Für die allgemeine Entwicklung vgl. C. Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, München 1916 und Burger, Schmitz und Beth im Handbuch der Kunstwissenschaft.

[4] Ehrenberg, Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig 1890. N. F. I. S. 280.

Abb. 27. Marienburg, Hochschloß. Inneres der Schloßkirche, Südseite.

Stifterfigur, an der Südwand) mag hier übergangen werden. Das Früheste und wichtigste bildet ein Fries, der etwa mannshoch über dem Fußboden an der Nord- und Südwand entlang läuft (Abb. 27): Halb-(oder richtiger Dreiviertel-)Figuren von Propheten und Heiligen in umrahmender Architektur, darüber eine lange Inschrift vom Jahre 1344. Die Architektur ist reich, hochgotisch, in den Formen der Mitte oder ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die Halbfiguren sind geschickt in spitzbogige Nischen hineingesetzt, sie füllen durch die damals übliche nach unten erfolgende Ausbreitung des Gewandes das Bildfeld gut aus, sind ganz frontal gedacht und zeigen regelmäßig den Kopf in Dreiviertelprofil bei seitlicher Stellung der Augen. Jede Eintönigkeit ist vermieden. Gebärde, Körperhaltung, Gesichtsausdruck wechseln ab. Eindringlich lehrend, gläubig vertrauend, feierlich und erhaben erscheinen diese Vertreter des alten und neuen Bundes vor uns. Sie sind durchaus linear empfunden, ein rein flächiger Wandschmuck, der uns an Glasmalerei erinnert. Die Umrisse bilden breite schwarze Linien, den Bleiverglasungen in den Kathedralfenstern vergleichbar. Beim ersten Anblick glaubt man einen letzten Hauch klassisch-antiker Überlieferung zu spüren. Aber das schwindet bei näherem Zusehen. Man vergleiche sie, um ein freilich fernliegendes Beispiel heranzuziehen, mit den herrlichen Wandgemälden, die Pietro Cavallini wenige Jahrzehnte vorher (Ende des 13. Jahrhunderts, 1291—1293) im

Abb. 28. Marienburg, Hochschloß. Inneres der Schloßkirche, Nordseite.

Abb. 29. Marienburg, Hochschloß. Inneres der Schloßkirche, Nordseite.

Nonnenchor von S. Cecilia in Rom schuf[1], und bei denen man jenen Eindruck dauernd behält. Bei Cavallini ist die Ruhe der Figuren noch feierlicher. Das Gesicht ist weicher, kaum spürt man Backenknochen und Kinnbacken. Die Augenbrauen bilden fast gerade Querlinien, die Augen sind ein feines, sehr spitz zulaufendes Oval. Die edle Nase und der kleine Mund sind schön geschnitten. Das Haar ist gleichmäßig ruhig gewellt. In Marienburg (Abb. 28, 29, letzterer Kopf ist bei der Restauration unversehrt geblieben, nur am Hals unten sind einige weiße Strichelungen neu aufgesetzt, auch sind die Konturen und zum Teil der Nimbus nachgezogen) dagegen sind die Figuren bewegt, die Hüften sind seitlich verschoben, die innere Erregung macht sich in der ganzen Körperhaltung geltend. Die Kinnbacken heben sich scharf ab, alle Linien sind bestimmter geführt. Nasenrücken und Augenbrauen gehen zwar wie bei Cavallini ineinander über, doch wölben sich letztere hoch empor, und auch das Auge selbst ist höher und runder, als in Rom. Schlangenförmig wild ringeln sich zum Teil die Haare, ganz, wie sie uns bei zahlreichen deutschen und italienischen Arbeiten des 14. Jahrhunderts begegnen.

Wir sehen: in den wenigen Jahrzehnten, die zwischen den beiden großen Gemäldereihen verstrichen sind, hat sich viel in der künstlerischen Anschauung

[1] Hermanin, Gallerie nazionali italiane. V. Rom 1902. S. 60 ff. Aufnahmen des italienischen Kultusministeriums bei Calzone in Rom.

und Auffassung der abendländischen Welt geändert. Es spricht für die Stärke der darin sich äußernden Bewegung, daß sie nach den Marienburger Fresken nicht still steht, sondern weiter schreitet. Und hierfür sei ein örtlich näherliegendes Beispiel gewählt: die Werke des Meisters Wilhelm in Köln, die, wie wir sogleich sehen werden, recht eng mit den Marienburger Bildern zusammenhängen dürften. Meister Wilhelm war nach der Limburger Chronik um 1380 ein hochgefeierter Mann, in allen deutschen Landen als der beste Maler von den Meistern geachtet. Da er urkundlich bereits 1378 gestorben war, war es ein schwerer Irrtum, ihm zeitweilig einige besonders schöne Kölner Bilder aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts zuzuschreiben, nur weil er eben der berühmte Meister war. Wenn wir ihm heute diese Bilder, die Madonna mit der Erbsenblüte (Köln) und ähnliche Werke nicht mehr geben können, sondern uns nur an seine gesicherten Arbeiten, die Wandmalereien im Hansasaal des Kölner Rathauses (jetzt Köln, Wallraf-Richartz-Museum)[1] und die erst kürzlich entdeckten ursprünglichen Malereien des Klarenaltars im Kölner Dom halten, so ist in diesen genug Großes, um den Ruhm Meister Wilhelms völlig zu begreifen. Seine Kölner Gestalten sind gotisch-modern, nervös bewegt. Der Gesichtstypus wird derselbe, der für die Kölner Malerei der Folgezeit von Bedeutung bleibt: die Stirn so hoch, wie der gesamte untere Teil des Gesichtes. Meister Wilhelm wird gegenüber seinen Vorgängern weltlicher. Er bringt reiche Abwechselung. Daß er den Menschen natürlich zu schildern vermag, hebt bereits der Limburger Chronist hervor. Die Marienburger Figuren dagegen sind rein sakral; sie sind ruhiger, klarer, einfacher. Sie erscheinen wie eine Vorstufe von Wilhelms Kölner Arbeiten. Eine künstlerische Verwandtschaft ist trotz aller Verschiedenheit unleugbar. Man möchte in ihnen Jugendarbeiten des Meisters Wilhelm erkennen[2]. Jedenfalls gewinnen wir (da es nicht dem mindesten Bedenken unterliegt, die Inschrift von 1344 auf unsere Propheten- und Heiligenfiguren zu beziehen, zumal sie auch technisch mit ihnen durchaus zusammenzugehören scheint) hier im fernen Osten ein festes Datum für die früheste Kölner Kunst, bei der wir bisher nur mit ungewissen ungefähren Zeitansetzungen rechnen konnten, und einen wichtigen Einblick in ihre bisher ungeklärte Entwicklung[3].

[1] Firmenich-Richartz, Zeitschrift für christl. Kunst. Herbst 1916.

[2] Nach Niederschrift dieser Ausführungen hat Steinbrecht Nachrichten der Kgl. Schloßbauverwaltung zu Marienburg (Danzig, Kafemann, 1916) herausgegeben, worin er Seite 10 f. mitteilt, daß er für die Schloßkapelle eine Nachbildung des Kölner Klarenaltars habe anfertigen lassen und daß bei der Aufstellung dieser Nachbildung sich die überraschendste Verwandtschaft zwischen ihr und den alten dortigen Wandmalereien ergeben habe.

[3] Vgl. die ältesten Kölner Malereien im Kölner Wallraf-Richartz-Museum.

Die Kölner Kunst hat weithin Einfluß ausgeübt. So steht das, was in Westfalen von etwa 1400 ab geschaffen wird, vielfach im engen Zusammenhang mit ihr. Und gewiß hat diese westdeutsche Kultur noch weiter nach dem Osten ihren Einfluß geübt[1]. Ein gewaltiger Strom einheitlichen Empfindens hat sich, geleitet von der hanseatischen Organisation und von zahllosen verwandtschaftlichen Beziehungen, von Brügge und Köln über Hamburg und Lübeck nach Danzig und Riga—Reval ergossen. Es wird eine reizvolle Aufgabe sein, dies einmal im vollen Zusammenhang zu untersuchen und darzustellen. Auf dem Gebiete der Malerei gewann freilich für den deutschen Osten zunächst eine andere Kunstschule eine größere Bedeutung: die böhmische.

Kaiser Karl IV. hat Böhmen besonders bevorzugt, er hat hier eine Kultur begründet und eine Pracht entfaltet, vor der wir noch heute staunend stehen[2]. Nach seiner Landeshauptstadt Prag berief er von Deutschland, Frankreich und Italien Künstler, z. B. Tommaso aus Modena. Die Anregung war aus Avignon gekommen, von wo er auch seinen Baumeister Matthias von Arras und Wilhelm von Avignon bezogen hatte. Hier aber, am Sitz des päpstlichen Hofes[3], hatte sich, besonders durch die Berufung des Simone Martini, die Sieneser Kunst festgesetzt. Wenn letztere in höherem Grade, als die gleichzeitige Florentiner Malerei, für die nordische Kunst Bedeutung gewann, so mag das nicht bloß durch die Zufälligkeit dieser äußeren Beziehung verursacht worden sein. Der Grund wird tiefer gelegen haben. Die Sieneser Schule des 14. Jahrhunderts hatte genau das, was die Deutschen sich wünschten und verlangten: starkes Innenleben. Ihre süße Weichheit und heiße Leidenschaft fand bei uns lauteren Widerhall, als die mehr verstandesmäßige klare Erzählungskunst der Florentiner. Unter einer solchen Voraussetzung erblühte in Prag aus dem Zusammenschluß von italienischen und deutschen Elementen eine Malerschule, die sehr bedeutendes geleistet hat. Auch im südlichen Böhmen fanden auf den Besitzungen der Rosenbergs und

[1] Wichtige Untersuchungen über die Kunst Konrads von Soest und ihre Verbreitung im Osten und Nordosten von Westfalen sind demnächst durch zwei Gelehrte zu erwarten: Kaplan Dr. Hölker in Raesfeld und Museumsdirektor Dr. P. J. Meier in Braunschweig.

[2] Neuwirth, Geschichte der Kunst in Böhmen. Prag 1893. Ders., Zur Geschichte der Tafelmalerei in Böhmen. Rep. f. KW. 1885. Ders., Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896. Ders., Die Wandgemälde im Kreuzgang des Emauskloster in Prag. 1898. Konrad Lange, Das Altarwerk von Mühlhausen am Neckar (Studien zur Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag gew.).

[3] Auf die Bedeutung Avignons für die nordeuropäische Malerei hat zuerst mit vollem Nachdruck Dvorak in seinen tiefgründigen und bahnbrechenden Aufsätzen (Jahrbuch der Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses) aufmerksam gemacht.

Wittigonen hervorragende Maler reiche Beschäftigung[1]. Und so dürfen wir uns nicht wundern, daß im benachbarten Schlesien[2] und die Moldau und Elbe hinab bis nach Hamburg, wo Meister Bertram von 1367 bis nach 1390 eine staunenswerte Tätigkeit entfaltete, ja sogar bis zum Rhein sich diese böhmische Kunst sieghaft geltend gemacht hat[3]. Dafür, daß sie auch im Ordensland Bedeutung gewann, ist bereits oben (Seite 23) ein urkundlicher Beleg beigebracht[4]. An nachweislichen Beziehungen zwischen Böhmen und Preußen, die einen solchen Zusammenhang erklären, fehlt es überhaupt nicht. Kaiser Karl IV. nannte „den Komtur Günther von Hohenstein auf Brandenburg (in Ostpreußen) seinen Freund und machte ihm einmal eine wertvolle Reliquie zum Geschenk. Diesen Vorgang vermittelte der Bischof Heinrich III. (Bischof von Ermland 1373—1401), der Vollender des Schlosses Heilsberg, als er beim Kaiser in Karlstein weilte. Der Bischof war ehemaliger Notar des Kaisers und befand sich auch als Bischof häufig am Hofe und in der Begleitung des Kaisers[5].“ Das sind gewiß sehr wichtige äußere Fäden. Wir können aber auch enge künstlerische Beziehungen zwischen Böhmen und Preußen in den noch vorhandenen Werken unmittelbar erkennen.

Die besondere Eigentümlichkeit der böhmischen Malerei, der italienische Einschlag, der durch Tommaso von Modena und andere Künstler vermittelt

---

[1] Richard Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts. Prag 1912. — Sehr wertvoll ist die nach Niederschrift dieses Buches erschienene Zusammenfassung des bisher bekanntgewordenen Materials bei Fritz Burger, Handbuch der Kunstwissenschaft.

[2] Chytil, Das Madonnenbild des Prager Erzbischofs Ernst (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen. 1907). Jungnitz, zwei Tafeln aus der böhmischen Malerschule des 14. Jahrhunderts im Breslauer Diözesan-Museum (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. N. F. Bd. V. Breslau 1909). Daß die böhmische Kunst bis Tirol Geltung gewann, zeigt Burger a. a. O. Daß sie sogar in Würtemberg sich fühlbar macht, hat Konrad v. Lange in der Festschrift für Fr. Schneider dargetan.

[3] Lichtwark, Meister Bertram. Hamburg 1905. — Vgl. auch besonders die Studie Heubachs im Jahrbuch der österreichischen Zentralkommission, Wien 1916.

[4] Wir müssen überhaupt den Gedanken an engbegrenzten Provinzialismus in der mittelalterlichen Kunst aufgeben. In Prag trafen sich Künstler und Handwerker aus allen möglichen Städten Süd- und West-Deutschlands. Umgekehrt war ein Meister Heinrich von Böhmen beim Bau der Mainzer Liebfrauenkirche tätig. — Vgl. Neuwirth, Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues 1372—1378. Prag 1890. S. 420. — Für das Ende des 15. Jahrhunderts (1472—1495) urkundliche Nachrichten ähnlicher Art bei Tönnies, Riemenschneider. Straßburg 1900. S. 9 f.

[5] Steinbrecht, Beiträge zur Kunstgeschichte der Burg Heilsberg. Zeitschrift für christliche Kunst. 1912. S. 30.

worden war[1], begegnet uns auch bei mehreren Gemälden des preußischen Landes. Am sinnfälligsten tritt er vielleicht bei einem Nebenzweige der Malerei, der Mosaikkunst, in Erscheinung, die deshalb hier zunächst besprochen werden soll.

Wir finden in Marienburg und Marienwerder, also an zwei der bedeutendsten Mittelpunkte des preußischen Landes, große Mosaikarbeiten, etwa vom Jahre 1380. Da die Mosaikkunst aber in Italien seit Alters gepflegt worden ist und dort sich einer langdauernden Blüte zu erfreuen gehabt hat, da ferner nördlich der Alpen sich sonst nur noch in Prag ein Mosaikwerk, angeblich von 1370 befindet[2], so ist der Schluß naheliegend und berechtigt, daß diese drei Arbeiten von Italienern, vermutlich Venezianern, gefertigt sind, die zuerst in Prag geweilt und dann von hier aus vielleicht durch die Vermittlung des obenerwähnten Bischofs Heinrich von Ermland, ihren Weg nach Preußen gefunden haben.

In Marienwerder, am Dom, handelt es sich um einen in Mosaik ausgeführten Wandschmuck (Sopraporte) mit der Schilderung des Johannes-Martyriums. Der Evangelist Johannes wird im Ölkessel gesotten. In halber Figur sichtbar, legt er die Hände zum Gebet zusammen. Eine Inschrift, gleichfalls Mosaik, die (ein Beispiel übelster Denkmalspflege und unbegreiflicher Impietät) erst in neuerer Zeit beseitigt ist, besagte, daß dies Werk 1380 vom Bischof Johannes (Bischof von Pomesanien 1378—1409) gestiftet worden sei[3]. Der Restaurator, der die Inschrift beseitigte, hat durch mehrere Ergänzungen auch den archäologisch-künstlerischen Charakter der Darstellung selbst beeinträchtigt, so daß es heute schwer hält, sich einen zuverlässigen Begriff von ihr zu bilden. Immerhin ist so viel klar, daß die Mosaikarbeit ganz flächig gedacht ist. Auf Schattenwirkung und Modellierung scheint der Künstler in richtigem Verständnis für die Eigenart seiner Technik verzichtet zu haben. Es scheint durchaus italienische Arbeit zu sein, in italienisch-trecentistischem Geiste empfunden.

[1] Daß er danach in der deutschen Malerei sich recht stark geltend machte, ist neuerdings besonders von Karl Gebhardt, Hermann Voß und Kurt Glaser betont worden, von denen der letztere nach Niederschrift dieses Buches in einem wertvollen Aufsatz (Zeitschrift für bildende Kunst, 1914) eine Reihe verschiedenartiger Beeinflussungen der damaligen deutschen Malerei durch die italienische nachgewiesen hat. — Vgl. ferner die grundlegenden Darlegungen bei Hermann Schmitz, Die mittelalterliche Malerei zu Soest, Münster W., Coppenrath (Bd. III, der von Ehrenberg herausgegebenen Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte) und Hermann Schmitz, Soest. Leipzig, E. A. Seemann. C. G. Heise, Norddeutsche Malerei. Leipzig 1918.

[2] Anton Matejcek, Das Mosaikbild des Jüngsten Gerichts am Prager Dom (Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der K. K. Zentralkommission für Denkmalspflege. VIII. Wien 1916).

[3] Johan. eps. fecit fr. hoc opus a. d. MCCC 80.

Um etwas anderes handelt es sich bei der Marienburger Arbeit, einer riesigen, angeblich 8 m hohen Marienstatue, die in strahlendem Glanze die östliche Außenseite der Kapelle des Hochschlosses ziert (Abb. 30). Hier ist nur die Technik italienisch, der Geist des Kunstwerks selbst ist deutsch. Mit Venedig, oder überhaupt mit Italien, hat diese Figur an sich nicht das Mindeste zu tun. Nur ihr nachträglich aufgelegter Mosaikschmuck kann als venezianisch bezeichnet werden. Freilich geben die hellen, weithin leuchtenden Farben, die die geübte Hand des Mosaikkünstlers in mühsamer langwieriger Arbeit der Figur verliehen hat, ihr die eigentliche Bedeutung und sichern ihr dauernd den altbegründeten Ruhm. Die Maria hat ein unverhältnismäßig breites großes eiförmiges Gesicht mit länglichen Augen. Der plump geformte, kaum bewegte Körper ist lang und schmal und zeigt bei kurzem Ober- und langem Unterkörper, wenn auch in geringem Maße, doch die gotische S-förmige Biegung. Das goldene Kleid wird von der ungeschickten rechten Hand leicht gerafft und fließt in senkrechten Parallelfalten, an den Seiten in weichen großen Wellenlinien hernieder. In ihrer rechten Hand hält sie das Lilienszepter, in ihrer linken das Christkind. Die Figur haftet an der Mauer und vermag sich aus technischen Gründen nicht von ihr zu lösen[1].

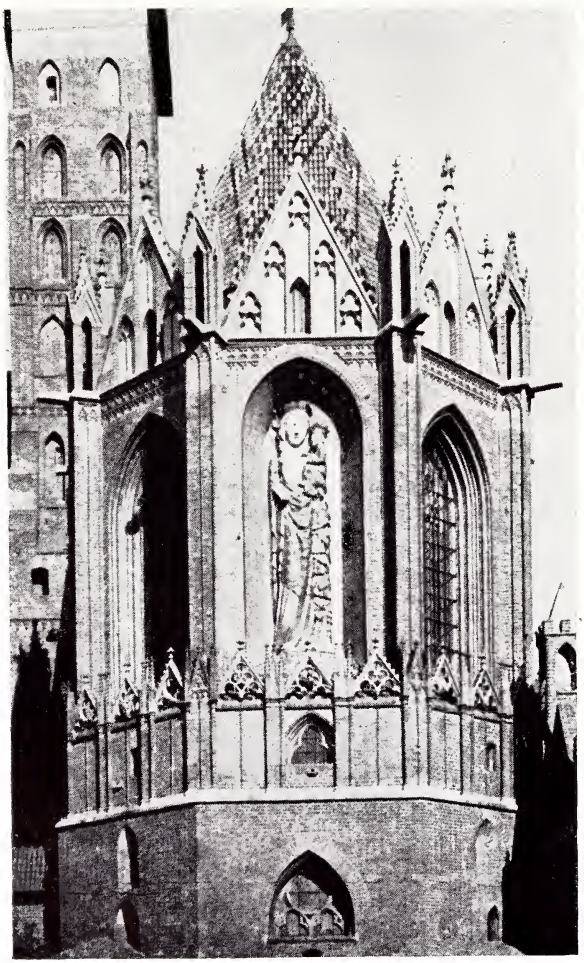

Abb. 30. Marienburg, Hochschloß, Ostseite der Kirche.
Phot. Dr. Stoedtner 24227.

[1] Nach mündlichen Mitteilungen Steinbrechts ist das Steinwerk der Figur mit dem Mauerwerk des Gebäudes einheitlich entstanden, beide sind ineinander verwachsen.

Die Nische aber, in der sie steht, durchbricht den obern Abschlußfries der Kapelle und ist höher, als die spitzbogigen Fenster rechts und links. Da es nicht denkbar ist, daß ein so unorganischer oberer Abschluß von vornherein geplant war, so wird man während der Arbeit, vielleicht weil man die Figur größer angelegt hatte, als es zur architektonischen Umrahmung paßte, den Plan geändert haben. Das Gesicht der Maria erinnert lebhaft an die Gestalten auf dem Grabower Altar des Meisters Bertram vom Jahre 1379. Diese Zeit paßt gut zu der Jahreszahl 1380, die sich auf dem Marienwerderer Mosaik fand. Der einheitliche Ursprung der beiden Mosaiken, so verschieden sie auch sind, scheint demnach außer Frage zu stehen. Wir haben in der Verwendung der Mosaiktechnik die Arbeiten eines zufällig, durch bischöfliche Gunst und Liebhaberei für kurze Zeit hierher versprengten Italieners zu erkennen, die außer innerem Zusammenhang mit den übrigen Kunstwerken des Landes stehen, aber doch durch ihren deutlichen Hinweis auf Prag auch für unsere Untersuchung von Wichtigkeit sind.

Abb. 31. Königsberg i. Pr., Prussia-Museum. Tafelgemälde.

An der Spitze der im Ordensland erhaltenen Malereien böhmischen Charakters stehen zwei kleine, doppelseitig bemalte, offenbar zusammengehörige Tafeln im Prussia-Museum zu Königsberg. Auf der einen ist Maria mit dem Christkind auf dem Thron (Abb. 31), auf der andern Mariä Tod (Abb. 32) dargestellt, während die Rückseite auf jener ganz zerstört, auf dieser nur noch schwache Reste einer Kreuzigung Christi erkennen läßt. Die Malereien haben zwar zeichnerische und perspektivische Mängel, sind aber doch sehr fein und lebendig im Vortrag, frisch in der Auffassung und

Abb. 32. Königsberg i. Pr., Prussia-Museum. Tafelgemälde.

feierlich im Aufbau. Die Nachwirkung mittelitalienischer Kunst ist ganz auffällig. Sie tritt uns im grünlichen Farbton und in einzelnen Gesichtern, besonders im Christus, entgegen. Wir werden an Duccio, den großen Sieneser Maler[1] und bis zu einem gewissen Grade an die neun Darstellungen aus der Heilsgeschichte in der Stiftsgalerie von Hohenfurth in Südböhmen[2] erinnert. Bei dem geringen Umfang und Gewicht liegt selbstverständlich der Verdacht, daß es sich um einen spät hierher gelangten Zufallsbesitz Ostpreußens handelt, einigermaßen nahe. Aber er muß als unzulässig bezeichnet werden, da die Überlieferung gut begründet erscheint, daß die beiden Tafeln alter Besitz der Königsberger Ordensschloßkirche und aus dieser in das damals unmittelbar benachbarte Prussia-Museum, in ihrem Wert unerkannt, gelangt seien. Die Tafeln werden bereits im 14. oder 15. Jahrhundert in das Königsberger Schloß gelangt sein, und zwar als böhmische Einfuhrware. An einheimische Herstellung ist nicht zu denken, sie stehen in Ostpreußen ganz vereinzelt da. Für die allgemeine deutsche oder die böhmische Kunstgeschichte sind sie jedenfalls von nicht geringer Wichtigkeit.

Im Ordenslande selbst jedoch entstanden größere Wandgemälde in Heilsberg und Thorn von ausgesprochen böhmisch-italienischem Charakter. Beide wurden erst neuerdings unter der Tünche entdeckt; es läßt sich vermuten, daß ihnen noch weitere Funde folgen werden.

[1] Z. B. Duccios Versuchung Christi in der Sammlung Benson zu London (Venturi V. S. 569) und die Duccio-Bilder in der Londoner Nationalgalerie.

[2] Abgebildet von Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts. Prag 1912.

In Heilsberg handelt es sich um ein Wandgemälde, das im Remter des bischöflichen Schlosses unlängst freigelegt wurde[1]. Der Raum ist Ende des 14. Jahrhunderts mit kleinen grünen und roten Kacheln bemalt, welche durch zierliche Blattranken belebt sind. Ein solcher Wandschmuck ist in Deutschland ungewohnt. Er erinnert an die Edelsteinbekleidung der Wände im Schloß Karlstein in Böhmen und in der Wenzelskapelle des Prager Domes und dürfte letzten Endes auf italienische Motive zurückgehen. Steinbrecht erinnert sich, Ähnliches im Schlosse Sabionara bei Ala gesehen zu haben. Ebenso hat aber auch ein in diese Kacheln gleichsam hineingesetztes figürliches Wandbild, eine Krönung der Maria, einen ausgeprägt böhmisch-italienischen Einschlag. Besonders hat hier Christus jenen fatalen, etwas süßlichen Beigeschmack, der der böhmischen Malerei unter dem italienisch-trecentistischen Einfluß zeitweilig angehaftet hat. Die starken Augenbrauen, der breitgezogene Mund u. a. m. weisen auf Prag und zwar auf den sog. spätkarolingischen Stil, die Schule des Theoderich von Prag, wie wir sie in dem bekannten Votivbild des Erzbischofs Ocko mit den Bildnissen Karls und Wenzels (Prag, Rudolfinum, abgebildet u. a. bei Burger, a. a. O. Abb. 138) finden, eine Beziehung, die zeitlich vortrefflich paßt. Da indessen die Maria einen mehr deutschen Charakter hat und die ganze Malerei, die freilich arg zerstört ist, nicht sehr fein genannt werden kann, da insbesondere die umrahmende Architektur plump und roh gezeichnet ist und die Figuren recht gedrungene Körper besitzen, so können wir an einen Italiener als Urheber selbst nicht denken, wohl aber an einen zisalpinen Maler, der in Böhmen um 1370 ausgebildet worden sein mag und dort etwa durch Tommaso da Modena entscheidende Anregungen empfangen haben wird. Es darf uns dies um so weniger verwundern, als der Erbauer des Heilsberger Schlosses, Bischof Heinrich von Ermland, wie wir oben sahen, lange Jahre in Böhmen gelebt hat.

Ein noch wichtigeres Beweisstück für das Eindringen italienisch-trecentistischen Geistes[2] bilden die vor einigen Jahren entdeckten Wandmalereien auf der Nordseite des langgestreckten Chors der Johanneskirche zu Thorn[3].

[1] Vgl. den Bericht Steinbrechts, Zeitschrift für christliche Kunst. 1912.

[2] Auch in der Nachbarprovinz Posen sind kürzlich in Gnesen (90 km südwestlich von Thorn) wichtige Wandgemälde freigelegt, die Prof. Kämmerer als böhmisch bezeichnet. Vgl. Monatshefte der historischen Gesellschaft für die Provinz Posen 1917 und Denkmalspflege 1916, Photographien im Kaiser-Friedrich-Museum zu Posen. Die Malereien selbst sind bereits stark verblaßt. Für die Nachbarprovinz Pommern hat Hermann Voß italienischen Einfluß nachgewiesen.

[3] Vgl. die Abbildung und die ausführliche Beschreibung bei Heuer, Thorner Kunstaltertümer. Bd. I. Thorn 1916. Seite 15ff.

Abb. 33. Marienwerder, Dom. Reliquienschrein mit geöffneter Tür.
Phot. Dr. Stoedtner 25725.

Sie ſind geeignet, das Intereſſe des Kunſthiſtorikers in beſonderem Maße auf ſich zu ziehen. Hier ſcheint die Kunſt des italieniſchen Trecento uns faſt unmittelbar entgegenzuleuchten. Eine organiſche Wandgliederung, wie in Italien, fehlt freilich. Die Szenen und Motive: Wurzel Jeſſe, Kreuzigung, Jüngſtes Gericht, Tugenden und Laſter greifen ineinander über. In der Mitte des vom Pfarrer Gollnick 1908 entdeckten und freigelegten, 5,12 m hohen und 6,40 m breiten Bildes, der tote Chriſtus an einem aus Jeſſe's Leib emporwachſenden Kreuzbaum, deſſen reich belaubte Äſte zur Raumgliederung verwandt ſind. Rechts und links von Chriſtus die trauernden Angehörigen, bei ihnen der Hauptmann im Kettenpanzer, ärmelloſem Waffenrock und tiefſitzendem Gürtel, alſo in der Tracht von etwa 1370 oder 1380, ſowie die Ekkleſia und Synagoge. Im obern Teil des Bildes thront Chriſtus als Weltrichter zwiſchen Engeln. Im untern Teil des Bildes rechts und links, über und unter von Jeſſe die Auferſtehung der Toten, die ſich in Begnadigte und Verdammte ſcheiden: erſtere links von Maria unter ihrem Schutzmantel geborgen, letztere rechts in der Hölle geſtraft, wobei die Teufel und die Qualen offenſichtlich mit beſonderer Vorliebe geſchildert werden. Auf der rechten Bildſeite ſieben hellblau umrahmte Vierpaß-Medaillons mit den Hauptlaſtern, Frauen, die auf einem Eſel, Bock, Schwein oder ſonſt einem Tier reiten. Ihnen entſprachen links ſieben teils zerſtörte, teils nur noch ganz ſchwach erkennbare Medaillons mit den Tugenden. Endlich noch eine Gruppe zwiſchen dem Schutzmantel der Maria und dem Leibe Jeſſe: Frau Welt oder die Sünde, halbnackt, zwiſchen einem Engel und dem Tod.

Abb. 34. Marienwerder, Dom. Reliquienſchrein, Teil. Phot. Dr. Stoedtner 25727.

Wie man ſieht, eine reiche, tiefdurchdachte Kompoſition, vor der man umſo mehr erſtaunen muß, als viele Figuren von hoher Schönheit und der Geſchmeidigkeit der beſten gotiſchen Zeit ſind. Dabei alles in friſchen leuchtenden Farben; hellblau, rot und grün treten ſtark hervor. Vor Einzelheiten,

Abb. 35. Marienwerder, Dom. Reliquienſchrein, Teil.
Phot. Dr. Stoedtner 25724.

wie den feinen, italieniſch umrahmten allegoriſchen Figuren, glauben wir nach Siena oder Florenz verſetzt zu ſein. Und die Geſtalt des Teufels und die Höllenqualen erinnern von fern an die gewaltige Darſtellung des Inferno im campo santo zu Piſa. Und dennoch iſt der Maler kein Italiener geweſen. Die Anordnung der Bilder, die Behandlung der Körper und Geſichter ſowie die Trachten und Waffen deuten auf Deutſchland. Manches iſt wohl auch franzöſiſch beeinflußt. Verwandtes findet ſich auf den neuerdings freigelegten Wandmalereien des Chores des Domes in Königsberg i. Pr.[1], die mehrere alt- und neuteſtamentariſche Szenen ſchildern.

Der Weg, auf dem der italieniſche Stil in die deutſche Kunſt eindrang, muß über Prag geführt haben. Allerdings dürfen wir nicht vergeſſen, daß der große Hamburger aus Minden in Weſtfalen ſtammende Künſtler jener Jahre, Meiſter Bertram, nachweislich eine Pilgerfahrt nach Rom angetreten hat und ſein leicht entzündliches Temperament auf dieſer Reiſe keinesfalls das überſehen haben wird, was ſeine Kollegen ſüdlich der Alpen gerade ſchufen. Auch

[1] Vgl. Dethleffſen, a. a. O.

bei andern deutſchen Künſtlern, die nach dem Süden gepilgert ſein mögen, werden wir kaum Teilnahmloſigkeit oder gar Blindheit vorauszuſetzen haben. Sie mögen alſo allerlei Anregungen direkt mitgebracht haben. Aber der Punkt, wo diesſeits der Alpen wirklich und nachhaltig zuerſt italieniſcher Einfluß ſich feſtſetzte, kann nur die böhmiſche Landeshauptſtadt geweſen ſein. Von ihr aus haben ſich die welſchen Anregungen weiter in Deutſchland ausgebreitet und auch der ſoeben erwähnte Bertram[1] muß von ihr beeinflußt worden ſein. Hierfür bieten mehrere Werke im Ordensgebiet wichtige Anhaltspunkte.

Im Dom in Marienwerder beſitzen wir einen großen, hohen Reliquienſchrein (Abb. 33—37), deſſen Innenwände[2] mit koſtbaren, leider neuerdings etwas allzu ſtark reſtaurierten Malereien in der Stilart vom Ende des 14. Jahrhunderts ausgeſchmückt ſind. Ihr Inhalt iſt

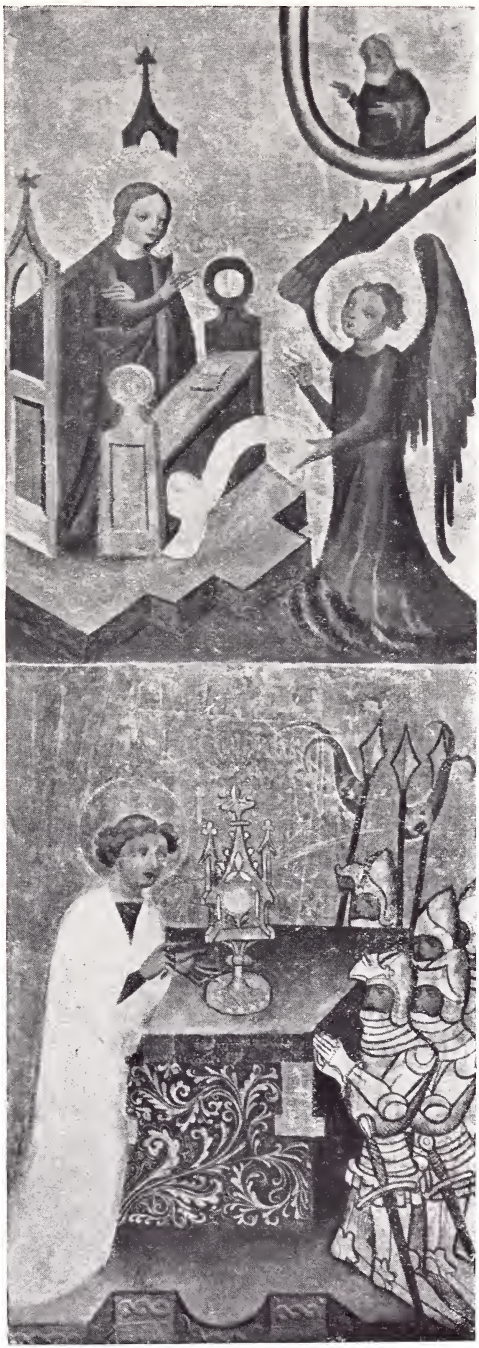

Abb. 36. Marienwerder, Dom. Reliquienſchrein, Teil. Phot. Dr. Stoedtner 25726.

[1] Alfred Rohde, Der Hamburger Petrialtar und Meiſter Bertram. Marburger Diſſertation 1916. — Heiſe, Norddeutſche Malerei. Leipzig 1918. — Heubach, Die Hamburger Malerei unter M. Bertram und ihre Beziehungen zu Böhmen (Jahrbuch der k. k. Zentralkommiſſion. Wien 1918). — Alfred Rohde, Der Plaſtiker des Hamburger Petrialtars und ſeine künſtleriſche Herkunft (Monatshefte für Kunſtwiſſenſchaft 1919). — Paul, Lübeckiſche und ſundiſche Kunſt. Greifswalder Diſſertation 1913.

[2] Die Türflügel ſind (innen gemeſſen) 213 cm hoch und — bei ſchwankender Breite — 36 bis 39 cm breit.

Abb. 37. Marienwerder, Dom. Reliquienschrein, Teil.
Phot. Dr. Stoedtner 25728.

recht verschiedenartig. Wir finden unter anderem Maria mit dem Kind, das Jüngste Gericht, Szenen aus der Kreuzeslegende und zweimal einen und denselben Bischof, wie er das eine Mal von Johannes dem Täufer, das andere Mal von Johannes dem Evangelisten dem Himmel empfohlen wird. Wir werden in ihm den schon oben genannten kunstfreundlichen Bischof Johannes von Pomesanien, der von 1378—1409 regierte[1], zu erkennen haben. Er wird der Stifter des unseres Wissens stets in Marienwerder, der Hauptstadt Pomesaniens, befindlich gewesenen Werkes gewesen sein. Und zwar wird er, da er jung dargestellt wird, es in den ersten Jahren seiner Regierung, also etwa 1380, seinem Dom geschenkt haben, in welche Zeit auch die Tracht der dargestellten Personen vorzüglich paßt.

Diese Malereien zeigen noch ganz die alte flächige Kunst, die mehrere fromme Personen nebeneinander setzt ohne körperliche Modellierung, ohne dramatische Belebung, ohne große seelische Vertiefung. Wie sehr sie von der früheren

[1] Eubel, hierarchia catholica medii aevi. I. Münster 1913.

Abb. 38. Frauenburg, Bischöfliches Schloß. Triptychon. Phot. Dr. Stoedtner.

Abb. 39. Frauenburg, Bischöfliches Schloß. Triptychon, Teil. Phot. Dr. Stoedtner.

flächig-dekorativen Art noch abhängig sind, das sehen wir am besten an den soeben erwähnten beiden Bischofsdarstellungen. Der Bischof kniet, ins Profil gestellt. Aber sein Mantel vermag die Bewegung von der Frontal- zur Profilhaltung nicht mitzumachen, wird vielmehr in voller Breite gezeigt und bildet somit einen nicht zu überbrückenden Gegensatz zum Körper des Bischofs. Auch das Hemd des kreuztragenden Kaisers Heraclius, die Gugel (Kopfhaube) der Kaiserin Helena und die Rüstungen der Ritter sind glatt, teppichartig, ohne Falte, obwohl die Personen selbst leichte Drehungen und Wendungen vornehmen.

Wenn nun diese helleuchtenden frischfarbigen Bilder erst den Keim zu einer wirklichen Erzählungskunst in sich bergen, so bedeuten sie doch einen gewissen Fortschritt. Der Mann, der so malte, hatte offenbar Freude an der Welt und ihrer glänzenden Schönheit. Er wollte mehr geben, als seine Vorgänger, die in erster Linie die Frömmigkeit oder sonstige Tugenden ihrer Helden preisen wollten und konnten. Es ist ein neues Prinzip, das hier sich meldet: das des Naturalismus. Freilich regt es sich erst ganz leise. Aber es schreitet siegreich vorwärts, angeregt durch Böhmen und in steter Wechselwirkung mit der Hamburger und Nürnberger Kunst. Wir werden das an einer ganzen Reihe bisher meist unbeachtet gebliebener Werke verfolgen können.

In Frauenburg befindet sich im Schlosse des Bischofs ein Triptychon[1], das (Abb. 38—41) zwar in seiner künstlerischen Qualität nicht gerade

[1] Ganz ungenügend abgebildet bei Böttticher, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen. Bd. IV. Vgl. dazu die ikonographischen Erörterungen von Dittrich in der Zeitschrift für Ermländische Geschichte und Altertumskunde. XI. Braunsberg 1895. S. 292. Seitdem blieb das Werk, soviel ich sehe, unbeachtet.

wertvoll ist, aber doch eine hervorragende Wichtigkeit für unsere Untersuchung und für die gesamte deutsche Kunstgeschichte besitzt. Es stellt in der Mitteltafel die Kreuzigung dar (darunter mit ihr räumlich verknüpft die Heiligen Stephanus und Thomas von Canterbury in zwei Szenen), auf den Seitentafeln die Verkündigung, Christi Geburt, Marienkrönung und den Tod Mariä. Nach einer Reihe von sicheren Merkmalen muß das Werk noch in das Ende des 14. Jahrhunderts fallen, in allen Teilen aber weist es neue überraschende Elemente auf und geht in entschlossener Ausbildung des Naturalismus weit über den Marienwerderer Schrein hinaus, mit dem es im übrigen (man vergleiche beiderseits die Apostel) manche Verwandtschaft zeigt. Wie lebendig ist die Kreuzigung! Ein Haufen von Menschen und Tieren drängt sich hier zusammen. Wiehernd und suchend strecken die überraschend gut gezeichneten Pferde ihre Köpfe vor. Wir werden bei ihrem Anblick unmittelbar an die große weltberühmte Darstellung des Triumphes des Todes erinnert, die in der Mitte des 14. Jahrhunderts im Camposanto zu Pisa gemalt ist. Im Vordergrund wuchert üppiges Gras. Das Holz des Kreuzes ist mit allen Maserungen genau wiedergegeben. Die Geburt Christi wird in einen gezimmerten strohgedeckten Stall verlegt, aus dessen offener Giebelwand Ochs und Esel hervorschauen. Die Figuren bewegen sich frei im Bilde. Die Szenen werden bereits sogar innerlich durchdacht und erlebt. Wie stark ist z. B. die Trauer um den Tod der Maria.

Abb. 40. Frauenburg, Bischöfliches Schloß. Triptychon, Teil. Phot. Dr. Stoedtner.

Und überall finden wir bei diesen frischen neuen Zügen enge Beziehungen zur spätkarolingischen Kunst in Böhmen und zu der des Meister Bertram in Hamburg. Der gleichsam mit der Laubsäge ausgeschnittene felsige Boden der Kreuzigung erinnert an die Tafelbilder im Zisterzienserstift Hohenfurt in Böhmen (Abbildungen bei Ernst. Ähnliches ganz deutlich bei Duccio). Die Ornamente auf den Umrahmungen der Tafeln in Frauenburg, auf dem Londoner Altar Bertrams (Lichtwark, S. 394), auf dem

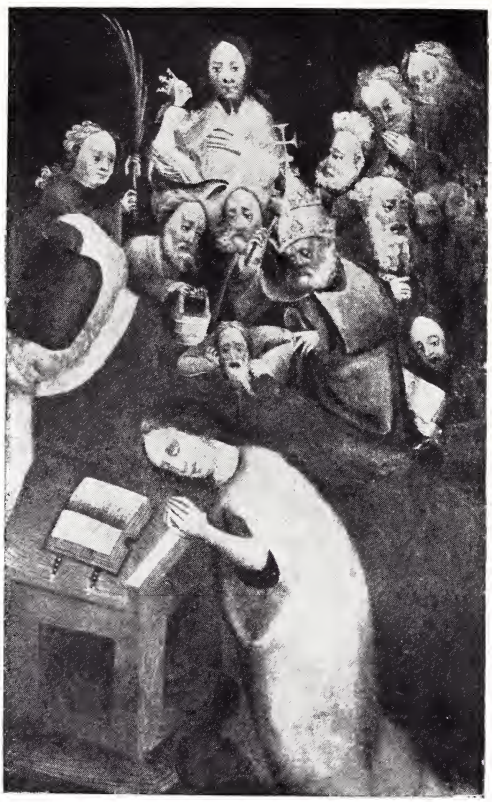

Abb. 41. Frauenburg, Biſchöfliches Schloß. Triptychon, Teil. Phot. Dr. Stoedtner.

von Böhmen abhängigen Deocarusaltar in der Nürnberger Lorenzkirche und übrigens auch auf dem unten beſprochenen fränkiſchen Altar in der Thorner Marienkirche ſind im weſentlichen einander völlig gleich. Der goldene Hintergrund wird in Marienwerder, Frauenburg und in Böhmen durch einpunktierte, ornamental höchſt reizvolle Engelfiguren belebt. Die Heiligen Stephanus und Thomas von Canterbury haben Verwandtſchaft mit den ſüßlich-weichlichen Figuren auf dem Votivbild des Erzbiſchofs Ocko (Prag, Rudolfinum). Die Frauenburger Geſichtstypen ähneln nicht bloß denen in Marienwerder, ſondern auch denen in Hamburg und Böhmen. Das gilt namentlich für die Maria und die Apoſtel. Zu beachten iſt hierbei auch der ſcharfe häßliche Profilkopf auf der Kreuzesfindung in Marienwerder, der auch bei Bertram (Lichtwark, S. 221), auf dem Weſtfäliſchen Altar aus Iſſelhorſt (Landesmuſeum Münſter, vgl. Schmitz, Handbuch der Kunſtwiſſenſchaft) u. a. a. O. ſich findet. Selbſt ſzeniſch haben wir einen großen Zuſammenklang. Auf der Frauenburger Geburt Chriſti liegt Maria, deren ſcharf angezogenes Gewand, einem Fiſchkörper vergleichbar, ebenſo bei Bertram wiederkehrt, mit emporgerichtetem Oberkörper, und herzt ihr Kind, das ſie mit beiden Händen an ſich heranzieht, während Joſeph zur Rechten ſitzt zuſammengekauert, den graubärtigen Kopf etwas vorgeſtreckt, auf die rechte Hand geſtützt. Dieſe Darſtellung fügt ſich vortrefflich in das Werk des Hamburger Meiſters ein. Auf dem Grabower Altar Bertrams von 1379 reicht Joſeph das Kind fürſorglich zur Maria herüber. Auf unſerm Frauenburger Bild hält Maria es umfangen. Auf dem Buxtehuder Altar Bertrams (nach 1390) legt ſie es in die geflochtene Krippe neben ihrem Lager, während Joſeph ſich durch einen kräftigen Schluck aus der Feldflaſche ſtärkt und von der anſtrengenden Kindspflege erholt. Nach einer ſolchen rein

ikonographischen Betrachtungsweise können wir den Frauenburger Altar in die Mitte zwischen dem Grabower und dem Buxtehuder Altar, also auf etwa 1390 ansetzen. Dies freilich etwas äußerliche Beweisverfahren wird zum Glück unterstützt durch den Umstand, daß der Frauenburger Altar später (weniger primitiv) ist als der Marienwerderer Schrein, den ich auf etwa 1380 glaubte ansetzen zu dürfen, anderseits aber auch nicht allzuspät nach ihm datiert werden kann, da gewisse modische Eigentümlichkeiten, wie die fast bis zu den Fingern vordringenden, sich enganschmiegenden langen Ärmel, und stilistische Besonderheiten, wie die scharfe Einwickelung des Körpers in das Gewand, eine spätere Ansetzung nicht gestatten. Auch spricht für ein verhältnismäßig hohes Alter die Tatsache, daß bei der Verkündigung Maria stehend, nicht knieend dargestellt wird.

Abb. 42. Lochstedt, Ordensschloß. Wandmalerei.
Phot. Dr. Stoedtner.

Bei der geringeren künstlerischen Qualität des Frauenburger Altars wird man nicht so weit gehen können, ihn als ein eigenhändiges Werk Bertrams zu bezeichnen. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß er das Erzeugnis eines böhmisch geschulten Zeitgenossen ist. Aber daß er mit der Kunst des Hamburger Meisters eng verwandt ist, scheint außer Frage zu stehen. Und man darf deshalb aus ihm rückschließend das Bild vervollständigen, das wir aus Lichtwarks Veröffentlichung über den Meister gewinnen. Es fehlte bisher eine

Abb. 43. Lochstedt, Ordensschloß. Wandmalerei. Phot. Dr. Stoedtner.

Darstellung Bertrams von Christi Kreuzigung[1]. Täuscht nicht alles, so gewinnen wir beim Frauenburger Altar einen Begriff, wie er sie gestaltet haben mag. Es ist eine erstaunlich reife Leistung. Eindringlich, lebendig, von großer Klarheit und Schärfe der Auffassung. Die Elemente der Kreuzigungsdarstellungen in der hierbei so wichtigen westfälischen Malerei vom Anfange des 15. Jahrhunderts (Warendorf, Darup usw.) sind bereits vorhanden. Sogar der blinde Longinus ist da, dem ein jüngerer Genosse die Lanze führen hilft, sowie die Einfügung von besonderen Gruppen unter der Kreuzigung (Darup). Auch das koloristische Gestaltungsprinzip, das uns in frühen westfälischen Bildern begegnet, findet sich hier. In jeder Ecke des Triptychons haben wir hier einen großen roten Farbenfleck (Gewand, Decke oder Teppich). Die vier Flecken dominieren, sie bestimmen den farblichen Akkord der ganzen Tafel.

Die Frauenburger Kreuzigung darf jedenfalls als eine der frühesten in einer ganzen Reihe ähnlicher Darstellungen (noch älter ist das der böhmischen Schule zugeschriebene kleine Bildchen der Sammlung Kaufmann zu Berlin,

[1] Vgl. den sehr interessanten Abschnitt über die Kreuzigungsdarstellung in Lichtwark, Meister Francke. S. 150 ff. Eine Anfrage, die ich nach Rußland richtete, blieb leider erfolglos.

abgebildet Ernst a. a. O., Tafel 12) unser ganz besonderes Interesse erwecken. Wenn man bisher vergeblich nach der Quelle und dem Ausgangspunkt der späteren forschte, so haben wir hier in Frauenburg zweifellos ein wichtiges Dokument gefunden.

Abb. 44. Lochstedt, Ordensschloß. Wandmalerei. Phot. Dr. Stoedtner.

Die böhmischen Künstler hatten bereits einzelne Dinge aus der Natur klar erfaßt und sie sorgfältig zu schildern gewußt (z. B. bunte Vögel auf der Darstellung von Christus am Ölberg in Hohenfurth, vgl. Ernst, Tafel 4). Bertram ist ein Meister in solchen Dingen. In Frauenburg finden wir herrliche Pferde, gemasertes Holz und üppiges Gras. Dieser Naturalismus siegt dann vollständig in den großen Wandgemälden, die im alten Ordensschloß Lochstedt unweit von Königsberg[1] neuerdings entdeckt und auf etwa 1390 zu datieren sind (Abb. 42—45)[2]. Sie schildern kirchliche (auch alttestamentarische) Stoffe: die Verkündigung, die Anbetung der Könige, die Kreuzigung, den sehr frischen, jugendlichen, schlanken Erzengel Michael mit dem Drachen, den St. Christoph, den St. Georg, dazu aber auch rein weltliche Dinge, wie die neun starken Helden der alten Zeit und die

[1] C. Steinbrecht, Schloß Lochstedt und seine Malereien. Berlin, J. Springer. 1910.

[2] Nach Steinbrecht, Schloß Lochstedt, Seite 25, kommt als Stifter der Ordensritter Johann von Lorich in Betracht, der von 1389—1394 wahrscheinlich hier seinen Amtssitz als Pfleger hatte.

Abb. 45. Lochstedt, Ordensschloß. Wandmalerei.
Phot. Dr. Stoedtner.

obersten Gebietiger des Ordens. Es handelt sich hier wie bei den gleichzeitigen Schlössern Runkelstein und Lichtenberg in Tirol[1] um den Wandschmuck der Wohngemächer eines vornehmen Mannes. Die Bilder ordnen sich der umrahmenden Architektur im allgemeinen unter. Sie sind durchaus flächig, bei hellem gleichmäßigen Licht sehen wir keinen Schatten. Die Figuren werden nebeneinander gesetzt, ohne Überschneidungen. Selbst die reich bewegte Kreuzigung hat vorzugsweise senkrechte Linien. Aber wir werden überrascht durch eine Fülle genrehafter Zutaten und feiner Naturbetrachtungen. Die Tiere des Waldes und die Fische des Wassers werden mit ziemlicher Sicherheit und Sehschärfe gemalt (wie bei Bertram und z. T. bei den Böhmen). Die Ritterrüstungen werden bis in die Einzelheiten genau wiedergegeben, und die Fahnen der Ordensgebietiger sind heraldisch zuverlässig. Die einfache Szene, auch wenn sie rein religiöser Natur ist, wird erweitert durch sachlich unnötige Dinge, die amüsant sind und Freude an den Erscheinungen dieser Welt verraten. So machen bei einer Darstellung des Kampfes des heiligen Georg mit dem Drachen die Ritterknappen Jagd auf die Vögel des Waldes. Bei der Anbetung der Könige müssen die feurigen Rosse durch die königlichen Diener gebändigt werden. Auch die Verherrlichung der Tierfabel (Fuchs und Gans) darf als ein Zeichen der lebhaft durchbrechenden

[1] Julius v. Schlosser, Die Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol. Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1916. Wien 1916.

Freude an der Natur aufgefaßt werden. Eine Wascheinrichtung wird illusionistisch wiedergegeben, und ein rotes Männchen wird in verfänglicher kauernder Stellung derb an die Wand gezeichnet.

Von demselben Künstler rühren Ritterdarstellungen im Königsberger Dom her (Abb. 46, 47), von denen die wichtigste, eine Kampfszene, leider erst in neuerer Zeit verloren gegangen ist[1].

Andere Wandmalereien ebenda (Szenen aus dem Alten Testament, z. B. Himmelfahrt des Elias) mögen einem andern Maler der gleichen Zeit angehören (Abb. 48)[2].

Dagegen begegnen wir unserm Meister sicher wieder in der zwischen Königsberg und Lochstedt gelegenen Dorfkirche Juditten[3], wo er gleichfalls Ritterfiguren buntfarbig an die Wand gemalt hat (etwa 1393). Wiederum scharf umrissene Personen, deren Rüstungen und Wappen mit großer Genauigkeit und heraldischer Sorgfalt wiedergegeben sind

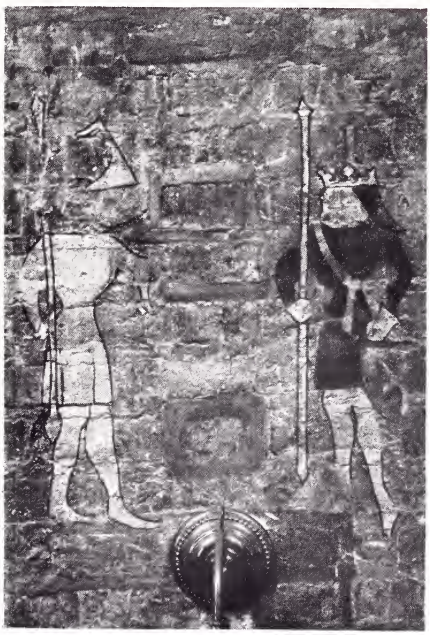

Abb. 47. Königsberg i. Pr., Dom, Langhaus. Wandmalerei. Phot. Dr. Stoedtner.

Abb. 46. Königsberg i. Pr., Dom, Langhaus. Wandmalerei. Phot. Dr. Stoedtner.

[1] Bujack, Sitzungsberichte der Altertumsgesellschaft Prussia 1887. Mit farbiger Wiedergabe der 1856 entdeckten Malerei. Nach Dethleffsen, Die Domkirche zu Königsberg. Berlin, Wasmuth, 1912 heute nicht mehr vorhanden.

[2] Abbildungen bei Dethleffsen, a. a. O.

[3] Abbildungen bei Steinbrecht, Schloß Lochstedt.

Abb. 48. Königsberg i. Pr., Dom, Chor, Südſeite. Wandmalerei.

(man beachte z. B. die damals übliche enge Einziehung der Taille).

Es iſt eine ausgeprägte Perſönlichkeit, deren Spuren wir hier finden. Ihm iſt es ſogar um Wahrung der Standesehre zu tun. Er unterſchreibt ſein Bild: „Peccator maniat, qui pictori mala dicat." Ein Fluch dem, der übel dieſe Malereien kritiſiert! Man wird geſtehen: eine auffällig frühe Verdammung eitlen Rezenſententums[1]. Im mittelalterlichen Schriftweſen ſind derartige Bemerkungen nichts ungewöhnliches[2]. Aber an ſo hervorragender Stelle, wie dem Chor einer Kirche, wird ſich ein Maler nur ſelten ſo geäußert haben.

Unſerm Künſtler nahe ſtehen Wandmalereien in der Kirche zu Wehlau[3] (50 km öſtlich von Königsberg), darſtellend Chriſtus am Ölberg, ſeine Gefangennahme und Kreuzigung, ſowie die Krönung Mariä. Sie ſind nur rot angelegt (vielleicht wurde der Künſtler ſchlechter bezahlt), zeigen aber denſelben Stil und verraten ſogar in mancher Hinſicht eine gewiſſe Fortentwicklung. Man vergleiche z. B. die trauernde Maria auf der Wehlauer Kreuzigung mit der Maria der Lochſtedter Verkündigung. Beſonders beachte man, wie auch die Wehlauer Bilder voll ſind von realiſtiſchen oder genrehaften Zutaten: Bei

[1] Nachgebildet in Steinbrecht, Schloß Lochſtedt. S. 26.

[2] Steinbrecht, Sitzungsberichte der Altertumsgeſellſchaft Pruſſia 1900. S. 36 ff.

[3] Wattenbach teilt z. B. aus einer Abſchrift deutſcher Predigten von 1421 das Schlußwort mit: quis me non laudat, dyabolus oculos sibi claudat.

der Kreuzigung Christi Bohrer und Nägel, und auf der Gefangennahme Christi zwei Kaninchen, die Männchen machen[1].

Damit haben wir eine künstlerische Persönlichkeit gewonnen, die in ihrer Tätigkeit persönliches Temperament und Erfindungsreichtum erkennen läßt. So ungelenk die von ihr geschaffenen Figuren im einzelnen erscheinen, so setzt uns doch die Frische der Darstellung und die Mannigfaltigkeit der Stoffe in Erstaunen. Daß dieser Künstler längere Zeit im Lande gelebt hat, ist ohne weiteres dadurch erwiesen, daß er hier an verschiedenen Orten als Wandmaler tätig war. Und da Königsberg den geographischen Mittelpunkt dieser Orte bildet, so wird er in Königsberg selbst seinen Wohnsitz gehabt haben. Das, was wir von ihm an Wandmalereien besitzen, gestattet seine künstlerische Herkunft mit leidlicher Sicherheit zu bestimmen. Die Fresken im Emmauskloster zu Prag[2] weisen eine erhebliche Verwandtschaft mit denen in Lochstedt auf. Man vergleiche in beiden Folgen die Christophsfiguren, ihre Körperdrehung und Gewandbehandlung miteinander. Moses, als er die Gesetzestafeln von Gott empfängt (Lochstedt), ist mit seiner Backenbildung und seinem breiten Munde ein Böhme, wie er uns auf dem Prager Votivbild Ockos begegnet. Die Auferstehung Christi in Lochstedt hat fast dieselbe Anordnung, wie die beim Meister von Wittingau oder später beim Deocarus-Altar in Nürnberg. Auch der vornehme Mann mit dem blonden Vollbart bei der Ehebrecherin vor Christus ist eine echt böhmische Erscheinung, die übrigens ganz ähnlich auf Meister Bertrams Buxtehuder Altar (Lichtwark, Seite 331) wiederkehrt — so daß wir hier auf diesem Umwege über Preußen abermals eine Bestätigung für einen gewissen Zusammenhang zwischen der Prager und Hamburger Kunst gewinnen. Vielleicht ist aber dennoch der Künstler, der all diese Fresken in Ostpreußen schuf, nicht direkt von Böhmen, sondern von Nürnberg gekommen, wohin sich am Ende des 14. Jahrhunderts die Prager Schule gewendet hat und wo diese im Verlaufe des 15. Jahrhunderts neu aufblühen sollte[3]. In der Moritzkapelle zu Nürnberg sind Fresken neuerdings aufgedeckt worden, von denen eine, aus Anlaß der Geburt und Taufe des Königs Wenzel (1361) entstanden[4], wie eine

[1] Die vor einigen Jahren neuentdeckten Wandmalereien in der Dorfkirche Arnau bei Königsberg (vgl. Dethleffsen, a. a. O. S. 15) habe ich leider noch nicht gesehen.

[2] Neuwirth, Die Wandgemälde des Emmausklosters in Prag. Prag 1898.

[3] Henry Thode, Malerschule von Nürnberg. Frankfurt 1891. — Carl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Straßburg 1908.

[4] Hugo Kehrer, Das König-Wenzel-Fresco in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1912. S. 65 und Taf. 20. — Vgl. auch die Anbetung der Könige in der Kaiserpfalz von Forchheim.

Abb. 49. Thorn, Marienkirche. Flügelaltar. Phot. Dr. Stoedtner.

Vorstufe der Lochstedter Malereien uns anmutet[1]. Auch eine Christophsdarstellung in S. Sebald mag zum Vergleich herangezogen werden. Von Franken stammten auch die damaligen Ordenshochmeister von Rotenstein (1382—1391) und von Wallenrodt (1391—1393), von denen vielleicht der eine oder der andere unsern Künstler herangeholt haben mag.

[1] Innenräume besonders in Schlössern in dieser Weise mit Darstellungen von ritterlichen Szenen und Wappen auszuschmücken, dürfte auf Italien und die dortige hohe, mit Frankreich in engem Zusammenhang stehende Kultur zurückgehen. Im Palazzo Davanzati zu Florenz sind Fresken mit der Geschichte der Kastellanin von Vergi neuerdings freigelegt worden (vgl. Bombe, Monatshefte für Kunstwissenschaft, Oktober 1916). In Oberitalien kennen wir eine ganze Reihe solcher höfischen Darstellungen (höchst interessant im Palazzo Borromeo in Mailand). Und an der großen Heeresstraße, die über den Brenner führt, läßt sich deutlich das Vorwärtsdringen dieser Darstellungen verfolgen. — Vgl. Weingärtner, Die Wandmalerei Deutsch-Tirols am Ausgang des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts (Jahrbuch der K. K. Zentralkommission. VI. Wien 1912). — Julius v. Schlosser, Die Wandmalereien aus Schloß Lichtenberg in Tirol. Wien 1916.

Abb. 50. Thorn, Marienkirche. Flügelaltar. Phot. Dr. Stoedtner.

Die Bestätigung eines künstlerischen Zusammenhangs zwischen Preußen und Nürnberg wird uns durch eine ganze Reihe anderer Gemälde in Preußen geboten. Ja, es befinden sich Werke darunter, die über die Entwicklung der Nürnberger Malerei neue ungeahnte Aufschlüsse geben und neben diesem rein historischen Interesse auch eine starke künstlerische Anteilnahme auslösen.

Schon die soeben erwähnten Wehlauer Wandmalereien zeigen in der Marienkrönung, wie in der Gefangennahme einen echt Nürnberger Christustyp. Mit noch größerer Sicherheit aber können wir die damalige böhmisch-fränkische Kunst Nürnbergs in mehreren Werken in Thorn, Graudenz, Frauenburg, Pelplin, Marienwerder und Danzig nachweisen, die sich z. T. auch an die obenerwähnten Wandmalereien in der Thorner Johanniskirche anschließen.

In der Marien-, ehemaligen Franziskanerkirche in Thorn gibt es einen Altar vom Ende des 14. Jahrhunderts, der zu den umfänglichsten seiner Art gehört[1]. So viel sich erkennen läßt, ist er das Werk von drei Künstlern,

[1] Ausführlich beschrieben bei Heuer, Thorner Kunstaltertümer. Thorn 1916. S. 28 ff.

Abb. 51. Thorn, Marienkirche. Flügelaltar. Phot. Dr. Stoedtner.

Abb. 52. Thorn, Marienkirche. Flügelaltar. Phot. Dr. Stoedtner.

die ungefähr gleichzeitig gearbeitet haben dürften. Der eine ist zierlicher (Abb. 49, 50), er malt feine Gesichter und läßt anmutig die aufgelockerten Haare herniederfallen, seine Farben sind frisch und hell, doch ist es mehr ein farbiges Zeichnen, als wirkliches Malen. Die beiden andern (Abb. 51—54) sind derber und in gewissem Sinne plumper und wohl auch altertümlicher, aber sie offenbaren in zwei Dingen einen bedeutenden Fortschritt: in der Technik und in der inneren Erfassung der gestellten Aufgabe. Erstens, hinsichtlich der Technik, verstehen sie flott mit dem Pinsel zu streichen, die Zeichnung tritt als solche nicht mehr bestimmend hervor. Die Künstler werden gleichzeitig oder kurz vorher als Wandmaler tätig gewesen sein und sich dabei eine breite, etwas kühne und daraufgängerische Malweise angeeignet haben. Vielleicht rühren die großen stark empfundenen Malereien an den Wänden derselben Kirche[1] von ihnen her. Diese riesigen Heiligengestalten (Abb. 55) und die leider nur sehr schwach und undeutlich noch erhaltenen szenischen Darstellungen gleichen stilistisch in hohem Maße unseren Tafelmalereien. Es scheint aber auch, als ob das Problem breiter Farbenbehandlung

Abb. 55. Thorn, Marienkirche. Flügelaltar. Phot. Dr. Stoedtner.

[1] Abb. bei Heuer, a. a. O. Taf. VIII—X. Auch hierbei lassen sich verschiedene Hände nachweisen (eine derbe kräftige und eine zarte, feine).

Abb. 54. Thorn, Marienkirche. Flügelaltar.
Phot. Dr. Stoedtner.

damals in der Luft gelegen habe. Wir finden eine Reihe von Tafelbildern aus dieser Zeit, die ähnlich hingestrichen sind, im Musée des arts décoratifs (Saal 236) und im Cluny-Museum zu Paris, im Bayrischen Nationalmuseum zu München, im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln usw.[1]. Das Zweite ist eine ganz andere Lebendigkeit, als wir sie bisher gewohnt waren. Diese Künstler gingen wirklich mit heißem Blut an ihre Arbeit. Welch innere Erregung spricht aus dem Elternpaar, wie es ihr Christkind zur Beschneidung darbringt! Wie beugt es sich vor, um deutlicher zu sehen, und wie hört es staunend auf die Worte, die der Priester spricht! Und wie sind die Schriftgelehrten lebhaft dargestellt, als der zwölfjährige Jesus ihnen im Tempel das Wort Gottes auslegt! Der eine von ihnen klammert sich an die Brüstung, um recht zu hören, der andere rauft sich die Haare über die unerhörte Begebenheit, ein dritter wendet sich entrüstet um, andere disputieren miteinander. Wieder einer verfolgt mit dem Finger die Worte der Heiligen Schrift, ob sie vom Redner richtig wiedergegeben werden, andere sperren verblüfft Mund und Nase auf, und von rechts drängen mit bewundernd liebevollen Blicken die Eltern Christi sich an ihren gottbegnadeten Sohn heran. Unwillkürlich drängt sich uns die Frage auf, wann jemals wieder der Vorgang mit gleich dramatischer Lebendigkeit geschildert ist.

[1] Es würde sich lohnen, diesen wenig erforschten Denkmälern unserer deutschen Kunst noch weiter nachzugehen. Die Bilder aus dem Pariser Musée des arts décoratifs sind auf Kosten des französischen Ministeriums photographiert (1912 bei Vasse, Paris, 19 Quai Malaquais). Sie sind neuerdings von Heubach im Jahrbuch der österreichischen Zentralkommission, Wien 1916, veröffentlicht.

In beiden Punkten, in der farblichen und in der dramatischen Behandlung berühren sich die Schöpfer dieser Werke mit den ältesten Erzeugnissen der vorerwähnten Nürnberger Malerschule. Es sind das zwei Tafelbilder (jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg) [1], die die gleiche Empfindung, die gleichen Typen, das gleiche Kolorit (z. B. die gleiche braune Hautfarbe für die Männer) aufweisen.

Wir werden annehmen müssen, daß die Künstler, die diese Werke geschaffen haben, im Ordensgebiete selbst weilten. Auf ihren Zusammenhang mit den Wandmalereien in Thorn, die doch nur im Lande selbst geschaffen worden sein können, wurde schon hingewiesen. Aber auch in Marienwerder finden wir Wandgemälde [2], die trotz ihrer üblen Erhaltung eine enge Verwandtschaft mit ihnen erkennen lassen [3].

Abb. 55. Thorn, Marienkirche. Wandmalerei.
Phot. Dr. Stoedtner 25796.

[1] Öfters abgebildet z. B. bei Burger, Glaser usw.

[2] Z. T. abgebildet bei Heise, Bau- und Kunstdenkmäler von Westpreußen.

[3] Sehr nahe dieser Richtung steht auch der Altar in Schotten in Oberhessen, der in den Kopftypen (große Nase, scharfes Profil), Bewegungs- und Gewandmotiven auffällig an die Arbeiten in Thorn und Marienwerder erinnert. – Back, Mittelrheinische Kunst (Frankfurt a. Main 1910, S. 52 f.), hat bereits seine enge Verwandtschaft mit den beiden Nürnberger Tafeln richtig erkannt. Danach ist der Altar gereinigt worden, wodurch er nunmehr in alter Farbenpracht erstrahlt, und von A. Feigel eingehend in der Zeitschrift f. christl. Kunst 1911 behandelt (mit Abbildungen). Feigel tritt nachdrücklich für seine Entstehung am Mittelrhein,

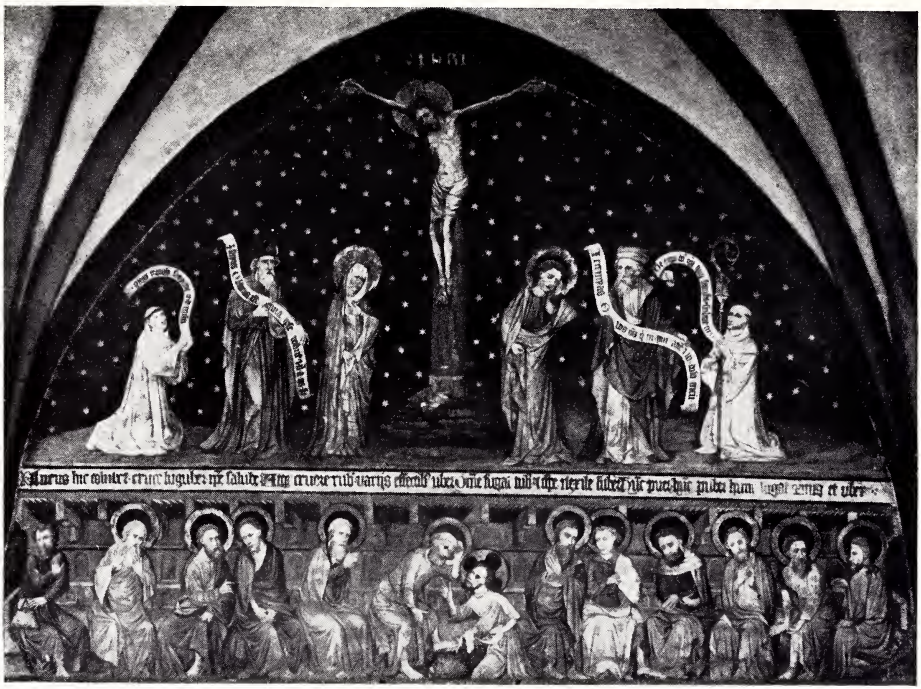

Abb. 56. Pelplin, Dom, Kreuzgang. Wandgemälde. Phot. Dr. Stoedtner 24220.

Sehr zu beachten ist auch ein großes Wandgemälde im Kreuzgang des alten Zisterzienser-Klosters von Pelplin (etwa 30 km südwestlich von Marienburg). Leider ist es vor einiger Zeit „wiederhergestellt", d. h. so übermalt, daß es nur mit Vorsicht und nur bis zu einem gewissen Grade kunstgeschichtlich zu bewerten ist (Abb. 56). Es stellt oben die Kreuzigung auf gestirntem Hintergrund, unten die Fußwaschung der zwölf Apostel in gotischer Zimmermanns-Architektur (kastenförmigem Wandgestühl) dar. Im jetzigen Zustand sieht es so aus, als ob die obere Malerei ein klein wenig jünger sei, als die untere. Doch scheint dieser Eindruck bei näherer Nachprüfung nicht Stand zu halten; man fasse die Haarbehandlung beim Johannes am Kreuz oder auch die Gewandfältelung bei allen oberen Personen ins Auge, und man wird dann sofort erkennen, daß die scheinbar größere Modernität des oberen Bildes auf Kosten des Restaurators zu setzen sein dürfte. Beide Gemälde sind von hoher Würde und starkem Innenleben. Der Schmerz der

etwa 1390, ein, leugnet jedoch die Verwandtschaft mit Nürnberg nicht, sondern erkennt insbesondere auch enge Beziehungen zur Kunst Meister Bertrams an. Auch die Einwirkungen der italienischen Kunst, namentlich der Sieneser Schule des 14. Jahrhunderts werden von Feigel gebührend hervorgehoben.

seelisch tief empfindenden, in vornehmer Haltung nebeneinander stehenden Hinterbliebenen um den soeben verschiedenen Christus ist ergreifend. Die Versuche, in die gleichmäßige langgestreckte Reihe der Apostel Bewegung und Abwechselung zu bringen, sind erstaunlich gut. Vereinzelt oder in Gruppen, von vorn oder im Profil oder auch in Dreiviertelprofil, still nachdenkend oder eifrig erörternd, bereiten sich die Jünger Christi auf die heilige demütige Handlung vor, die ihr Herr und Meister soeben beginnt. Die dramatische Gestaltungskraft, die sich hier offenbart, führt uns ebenso wie die Behandlung der Köpfe, namentlich der vielen Vollbärte und des Haupthaares nach Nürnberg (vgl. z. B. das Altargemälde mit dem Tode der Maria in Münnerstadt, Burger, S. 290). Mit den schon besprochenen Schöpfungen in Marienwerder und Thorn (besonders mit den Malereien des Reliquienschreins) besteht in den männlichen Figuren der engste Zusammenhang. Zeitlich werden wir wegen der altertümlichen Gewandfalten das Gemälde kaum später als 1400 (vielleicht etwa 1390) anzusetzen haben. Und da es eben eine Wandmalerei ist, so werden wir zu dem Schlusse gezwungen, daß hier, im heutigen Westpreußen, damals ein sehr tüchtiger, aus der böhmisch-fränkischen Schule hervorgegangener Künstler tätig gewesen ist, dem wir wohl auch gute Tafelmalereien (vielleicht auch die ältesten, leider sehr verschossenen und nachgedunkelten Altarbilder in der Danziger Marienkirche[1] mit ihren vollbärtigen, etwas mürrisch dareinschauenden Aposteln) werden zutrauen dürfen. Vielleicht war es der Maler Andres von Preußen, der in Nürnberg zwischen 1410 und 1430 auftaucht[2].

Aus Nürnberg aber muß ständig frischer Zustrom an künstlerischen Kräften erfolgt sein. Mehrere Werke in der Marienburg (einst Graudenz), Danzig und Frauenburg erweisen uns das deutlich.

Abb. 57. Danzig, Marienkirche, Langhaus. Nikolaus-Altar. Teil. Phot. Dr. Stoedtner.

[1] Fast an die Karrikatur grenzt die primitive Malerei des Nikolaus-Altars (Abb. 57).

[2] Thode, die Malerschule von Nürnberg. Frankfurt a. Main 1891. S. 262.

Abb. 58. Marienburg, Schloß. Graudenzer Altar. Phot. Dr. Stoedtner 25988.

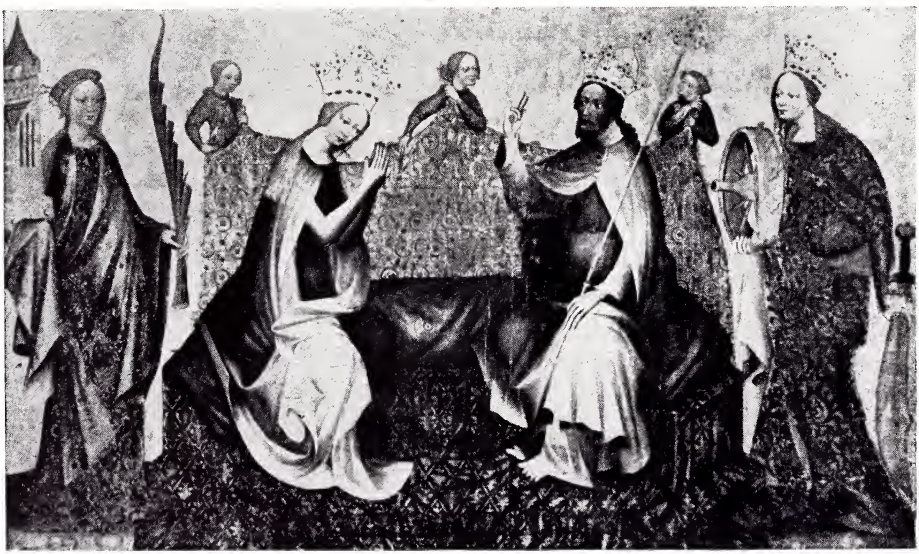

Abb. 59. Marienburg, Schloß. Graudenzer Altar. Phot. Dr. Stoedtner 25987.

Abb. 60. Marienburg, Schloß. Graudenzer Altar. Phot. Dr. Stoedtner.

Im Ordensschloß Marienburg befinden sich zwei gewaltige Tafelgemälde (bisher in der katholischen Pfarrkirche zu Graudenz), sowie acht Flügel (sieben bisher im Museum in Danzig und einer bisher in der katholischen Friedhofskapelle zu Graudenz), die zusammen einen Altaraufsatz von allergrößtem Umfange (Abb. 58—66) bildeten[1]. Er soll einst in der Kapelle des Ordensschlosses in Graudenz gestanden haben. Da die beiden Haupttafeln die Marienkrönung und den Tod Mariä darstellen, so dürfte es sich um einen Marien-Altar gehandelt haben und somit die Beziehung zum Orden, der in der Maria seine Patronin verehrte, gegeben sein. Auf den doppelseitig bemalten Flügeln finden wir Mariä Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Christus am Ölberg, Gefangennahme Christi, Verhör vor Pilatus, Christi Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Christus am Kreuz, Auferstehung, Noli me tangere, Christus in der Glorie (schlecht erhalten), Maria und Johannes in der Anbetung, Jüngstes Gericht (sehr zerstört). Die Bilder dürfen in jeder Beziehung als etwas außerordentliches für das damalige Deutschland bezeichnet werden. Die Maße sind weit größer als sonst und der künstlerische Wert ist zum Teil erst recht hervorragend. Das Werk bedeutet einen Übergang von dem leidenschaftlichen Sturm und Drang, der uns aus den soeben besprochenen Malereien entgegenwehte, zu einer abgeklärteren, ruhigeren, edleren Auffassung. Gegenüber der Fülle von Personen und sachlich unbegründeten Zutaten, die uns soeben noch begegnete, wird hier in weiser Abwägung nur das notwendigste gegeben, sowohl in der Anordnung

[1] In kleinen Lichtdrucken jedes Stück abgebildet in Steinbrechts Nachrichten der Kgl. Schloßbauverwaltung zu Marienburg 1912—1916. Danzig, Kafemann. 1916. Die Maße der Tafeln sind 122×208 cm und 142×115 cm.

Abb. 61. Marienburg, Schloß. Grandenzer Altar. Phot. Dr. Stoedtner.

einzelner Szenen, wie in der Gestaltung der Figuren. Zwar sind die Männer vielfach noch etwas rauhe wilde Gesellen mit buschigem Haupthaar, mürrisch und finster. Aber die Frauen und die Engel sind in ihrer zarten süßen Anmut und Lieblichkeit um so reizvoller. Dabei haben sie eine feierliche Hoheit und eine vornehme Ruhe und Zurückhaltung, als ob sich der Künstler nur in den ersten Gesellschaftsklassen bewegt und sie habe schildern wollen. Wie wundervoll ist die Kniebeuge des Engels bei der Verkündigung, wie streckt er eindringlich liebenswürdig den Kopf vor, wie aristokratisch hält er die feingegliederten spitzen Finger! Und vollends Maria auf demselben Bild oder auf der Anbetung der Könige! Fast scheint sie ein etwas verwöhntes, aber höchst liebenswürdiges und frisch empfindendes Prinzeßchen zu sein. Und während sie uns hier in ihrem höchsten Glück erscheint, steht sie in starrer Geschlossenheit, abgehärmt und schmerzdurchschauert vor uns in ihrem tiefsten Elend, als ihr Sohn an das Kreuz geschlagen war. Aber immer bleibt der Künstler maßvoll.

Abb. 62. Marienburg, Schloß. Grandenzer Altar. Phot. Dr. Stoedtner.

Abb. 63. Marienburg, Schloß. Graudenzer Altar. Phot. Dr. Stödtner.

Er vermeidet die Schilderung heiß auflodernder Empfindungen, leidenschaftlich wilden Schmerzes und aufjauchzender übersprudelnder Freude. So etwas liegt ihm nicht. Seine ganze Veranlagung ist anders gerichtet. Sie steht in vollem Gegensatz zu der dramatischen Lebendigkeit des Thorner Altars. Unser Meister liebt feierliche Hoheit und abgeklärte Pracht. Er ist stark in der Farbengebung, die wahre Wunder vor uns entrollt, in der goldenen Pracht der reich gemusterten Decken und Gewänder, in der Verwendung eines feinen violetten Grau und eines kühlen Silbertons. Fremde Einflüsse sind sichtlich verarbeitet. Die Vornehmheit seiner Kultur führt uns nach Frankreich, dem damaligen Mittelpunkt aristokratischer Gesittung und Lebensführung[1]. Hier kennen wir eine Dornenkrönung Christi (in der Sammlung Durrieu in Paris, abgeb. Michel, Histoire de l'art. III. S. 150), die mit der Graudenzer Behandlung desselben Gegenstandes fast wörtlich übereinstimmt. In Frankreich freilich die Heimat des Künstlers erkennen zu wollen, geht nicht an. Dafür sind seine Gesichtstypen zu deutsch.

[1] Vgl. die wertvollen, viel zu wenig beachteten Aufsätze J. v. Schlossers in den Jahrbüchern der Kunsthist. Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses. Daß Frankreich in dieser Zeit auf die deutsche Malerei einwirkt, läßt sich nicht bloß aus den Malereien, sondern auch urkundlich erweisen. Wenig beachtet ist bisher, daß der Maler Guillaume Bonjean aus Gent 1382 in Avignon weilte, wo er in der päpstlichen Schloßkapelle malte (Bulletin de la société de l'histoire de l'art française. Paris 1911. S. 134—136). — Ein Baseler Maler, Hans Tiefenthal, holte sich 1418 für einige Arbeiten die Vorbilder aus der Karthause zu Dijon. Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXVII, S. 183—192. — Der Maler des Lübecker Totentanzes hat das Pariser Totentanzbild genau gekannt (Goette, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder, S. 61). — Vgl. Künstle, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten. Freiburg 1908. S. 109 f. Der Maler Hans von Basel (Hans Witz?) war 1424/5 im Dienste des Herzogs von Burgund.

Aber irgendwelche Beziehungen zur französischen Kunst muß er besessen haben. Durch Reisen ins Ausland mag er gewisse Unebenheiten in seiner heimatlichen Schulung überwunden haben. Auch italienische Einflüsse lassen sich nachweisen. Am engsten ist er wohl dem böhmischen Meister von Wittingau[1] verwandt (Ernst, a. a. O.), mit dem er sogar beinah identisch sein könnte. Die Weichheit der Formen- und Farbengebung, selbst Äußerlichkeiten, wie das mit Edelsteinen besetzte, in Christi Nimbus eingesetzte Kreuz, deuten auf nahen Zusammenhang. Auch die italienisch-trecentistischen Erinnerungen sind beiden gemeinsam. „Christus am Ölberg" ist fast so komponiert, wie es Giotto einhundert Jahre vorher getan hat. Richtiger werden wir in unserem Künstler einen Vorläufer des Meister Berthold oder Berthold Landauer von Nürnberg, wenn nicht gar ihn selbst erkennen, ihn, dem Maurice Hamel und André Michel (Michel, Histoire de l'art. III. 269ff.), einen begeisterten Lobgesang widmen, gleichsam als ob sie in seinem Werk, in seiner vornehmen Grazie und Eleganz, etwas der französischen Kunst und dem französischen Empfinden wahlverwandtes fühlten[2]. Von Berthold besitzen wir in dem Imhoffschen Altar, einer Marienkrönung in der Lorenzkirche zu Nürnberg, ein sicheres anerkanntes Werk[3]. Wer hier den Christus — einen schlanken, aber im Unter- und Mittelbau des Körpers etwas untersetzten Mann mit ernsten Mienen, schmalem Gesicht, starken

Abb. 64. Marienburg, Schloß. Graudenzer Altar.
Phot. Dr. Stoedtner.

[1] Steinbrecht gibt in einer kurzen Bemerkung (Denkmalspflege vom 8. August 1917) die Meinung Neuwirths wieder, daß es sich hier tatsächlich um den Meister von Wittingau handele.

[2] Michel, a. a. O., hebt hervor wie stark Meister Berthold von italienischem Geiste berührt worden sei.

[3] Von Meister Berthold u. a. auch die Deichslerschen Altarflügel im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (abgeb. Posse, Die Gemäldegalerie des K.-F.-M. II. Berlin, 1911. S. 10f.).

Backenknochen, brauner Hautfarbe — mit dem in Graudenz vergleicht, oder überhaupt die Zeichnung der Gewänder und das ganze farbliche Empfinden auf beiden Schöpfungen einander gegenüberstellt, wird kaum einen Augenblick über den einheitlichen Ursprung im Zweifel sein. Allerdings ist in Graudenz alles ursprünglicher, primitiver. Wir werden hier sowohl bei den männlichen Gesichtstypen wie bei der ornamentalen Behandlung der Gewänder auch noch an das 14. Jahrhundert und an die zwei erwähnten Bilder im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg erinnert, so daß wir in dem Graudenzer Altar eine Brücke zwischen ihnen und Bertholds Nürnberger Tafeln gewinnen, zwischen denen bisher eine unübersteigbare Schlucht zu klaffen schien.

Abb. 65. Marienburg, Schloß. Graudenzer Altar. Phot. Dr. Stoedtner.

Bemerkenswert ist, daß unser Meister sich während seiner Arbeit am Graudenzer Altar noch weiter fortentwickelt hat. Seine perspektivischen Kenntnisse sind anfänglich gering, haben sich aber allmählich offenbar gesteigert. Maria rutscht in ihrer letzten Stunde vom Bett gleichsam herunter. Auch verbreitert sich das Betpult neben dem Sterbebett der Maria nach hinten, statt sich zu verengern, ganz im Sinn der verkehrten Perspektive, wie sie von Duccio und andern Sienesen, aber auch von dem Thorner Maler geübt worden war. Im Gegensatz hierzu ist aber der Baldachinaufbau oder auch das Betpult auf der Verkündigung, sowie der Thron auf der Dornenkrönung verhältnismäßig richtig gezeichnet. Ferner finden sich in der Kleidung auf der Marienkrönung noch Altertümlichkeiten des 14. Jahrhunderts, die auf andern Bildern schwinden, z. B. ist die dort noch vorhandene Bedeckung des Handgelenks und Handrückens durch den vorstoßenden Ärmel auf der Verkündigung nicht mehr vorhanden. In der Beobachtung des Taubenflugs können wir von der Geburt zur Anbetung der Könige gleichfalls Fortschritte

Abb. 66. Marienburg, Schloß. Graudenzer Altar.
Phot. Dr. Stoedtner.

wahrnehmen. Wir gewinnen also den Eindruck einer künstlerischen Persönlichkeit, die uns nicht bloß durch die hohe Anmut und Vornehmheit der Frauengestalten, die helleuchtende Schönheit der Farben und die auserlesene Pracht der goldgewirkten Decken und Kleiderstoffe fesselt, sondern auch durch den Ernst, womit sie ständig an sich selbst weiter arbeitet. Hervorgegangen aus der dekorativ-linearen Art des 14. Jahrhunderts, ermangelt unser Meister des echten Gefühls für Körperlichkeit und Perspektive, er ist in vielen Punkten durchaus primitiv. Aber seine Vorzüge sind so groß, daß wir von ihnen uns willig gefangennehmen lassen.

Der Aufschwung, den die Nürnberger Kunst in diesem umfangreichen Werke nahm, hielt noch einige wenige Jahrzehnte im Ordensgebiete an. Neue Ziele tauchen auf. Das beweisen uns einige Werke in Frauenburg und Danzig, die wir vielleicht sogar als den Höhepunkt dieses ostdeutschen Kunstbetriebes bezeichnen dürfen. Hier macht sich ein Streben nach unmittelbarer Lebendigkeit und besserer anatomischer Durchbildung geltend. Das zeigt sich uns vollkommen in dem sog. Winterfeldschen Diptychon in der Jakobskapelle der Danziger Marienkirche (Abb. 67, 68), das aus verschiedenen Gründen etwa in das Ende der zwanziger oder in die dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts zu setzen sein dürfte[1]. Der Maler bemüht sich, den nackten menschlichen Körper zu schildern. Christus als Schmerzensmann, die Brust der Maria und die gen Himmel fahrende Maria Magdalena sind unbekleidet. Die Bewegungs- und Verkürzungsprobleme werden mit einer Energie aufgenommen, die uns in Erstaunen setzen muß. Die Engel, die auf dem Hauptbild dieses Diptychons Maria Magdalena halten und emportragen, werden

[1] Bildhöhe der Tafeln (ohne Rahmen) 163 cm, Breite 105 cm.

in den verschiedensten Stellungen geschildert: von vorn, von der Seite, schwebend, stürmend in mühevoller, freudig geleisteter Hilfe.

Meister Bertram in Hamburg hat auf dem Londoner Altar (Lichtwark, S. 399) bereits dies Problem angepackt. Das, was er schuf, war deutlich die Vorstufe. Jetzt ist es, als ob ein Hauch von dem wissenschaftlichen Ernst und Eifer, mit dem man damals in Florenz solche Aufgaben zu lösen suchte, und der in Donatellos Himmelfahrt Mariä (Neapel, S. Angelo a Nilo), zwischen 1426 und 1429, also genau zur gleichen Zeit einen besonders schönen Ausdruck gefunden hat, auch nach dem fernen Norden gedrungen wäre und dort den fränkischen Meister zu ähnlichen Arbeiten begeistert hätte. Auch auf dem Ecce-Homo-Bild desselben Diptychons spüren wir Verwandtschaft mit italienischer Kunst. Die offene, von schlanken Säulen getragene Halle mit ihrer Freitreppe weist auf den Süden. Altichiero in Padua hat dies Motiv auf seinen großen Fresken von etwa 1380 in der Georgkapelle (Schubring, Altichiero und seine Schule. Leipzig 1898. Vgl. auch Venturi) und mehr noch Giovanni da Milano auf seinen Wandmalereien in der Sakristei der Kirche S. Croce zu Florenz (Venturi, Storia dell' arta italiana. V. S. 908). Dazu ist die Zuschauermenge mit den vornehm gekleideten Stutzern in ihrer lebhaften

Abb. 67. Danzig, Marienkirche, Jakobskapelle. Diptychon. Phot. Dr. Stoedtner.

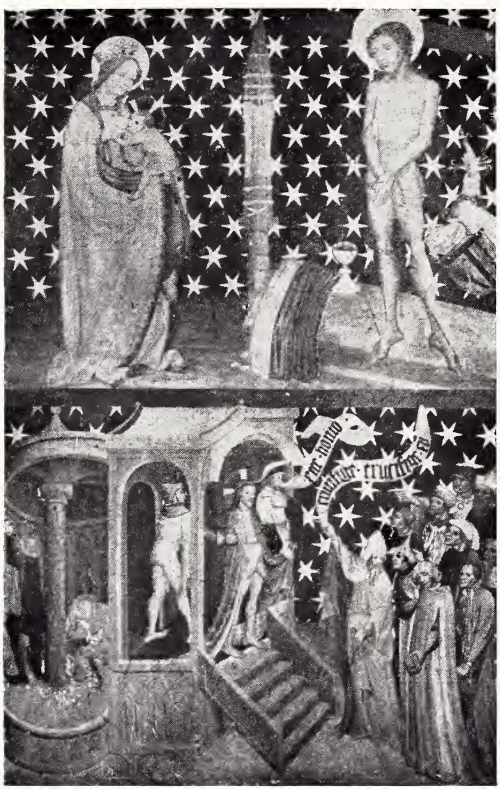

Abb. 68. Danzig, Marienkirche, Jakobskapelle. Diptychon. Phot. Dr. Stoedtner.

Erregung ein Bild echt italieniſchen Lebens. Und die Landſchaft auf der Himmelfahrt, die Talſenkung und die ſpielſchachtelartigen Bäumchen auf den Bergrändern wecken ſofort die Erinnerung an italieniſche Schilderungen. Trotzdem iſt das Werk durch und durch echt deutſch. Die Geſichtstypen, die breiten Köpfe, die faſt perrückenartige Lockenfülle und die größere Herbigkeit und Eckigkeit der Figuren zeigen das deutlich, und Chriſtus als Schmerzensmann werden die Zeichen ſeines Martyriums in der Form eines ſpätgotiſchen Wappens (mit Stechhelm) beigegeben, das uns ſofort gut Nürnbergiſch anmutet. Auch will es mir ſcheinen, als ob das Motiv der offenen Baldachin-Architektur im Norden ſich ſelbſtändig fortentwickelt hätte, wohl im Zuſammenhang mit den einzelnen Häuſern (mansiones), die bei den damaligen Paſſionsſpielen als ſzeniſche Hintergründe eine Rolle ſpielten (vgl. Max Krüger, Bühne und bildende Kunſt. München, Piper & Co. 1911).

Gegenüber dem ſtrengen Charakter dieſer höchſt bemerkenswerten Malerei atmet eine Totentafel in der Sakriſtei des Frauenburger Doms (Abb. 69) die gleiche holdſelige Anmut, durch die ſich die Marienkrönung in Graudenz auszeichnet. Die tiefe Pracht der Farben hebt ſich magiſch leuchtend von dem goldglühenden Hintergrund ab. Die Zeichnung iſt ſehr fein. Magdalena, die den verſtorbenen Domherrn Bartholomäus Boreſchow der Himmelskönigin empfiehlt, iſt von unvergleichlicher Liebenswürdigkeit, eine ſehr reizvolle Fortentwicklung ihrer Graudenzer Schweſtern. Maria in der Mitte ſtrahlt von Glück, und von poetiſchem Duft iſt die ganze Szenerie durchdrungen, wie ein Engel dem Chriſtkind aus einem Korbe eine Traube herüberreicht und wie ſich zartes Weinlaub in dichter Menge um die Laube rankt, in der oder vor der Maria ſitzt. In dieſer poetiſchen Zartheit hat

Abb. 69. Frauenburg, Dom, Sakriſtei. Totenſchild.
Phot. Dr. Stoedtner.

das Bild ſein Gegenſtück in dem bekannten Marienbild der gleichen Zeit im Hiſtoriſchen Muſeum in Frankfurt, während es in anderer Hinſicht (Geſamtanordnung, Haltung des Domherrn) einer Gedächtnistafel im ſüdlichen Seitenſchiff der Lorenzkirche zu Nürnberg[1] (Nr. 17) auffallend treu entſpricht. In der Hauptſache aber, auch in Äußerlichkeiten, wie der kropfartigen Bildung der Kehle, bietet es eine folgerichtige Weiterbildung der Formen des Graudenzer Altars. Es beſitzt noch den rein wiſſenſchaftlichen Vorzug, daß es ſich mit einiger Sicherheit auf die Zeit um das Jahr 1426, wo der Domherr ſtarb, datieren läßt.

Dieſe Frauenburger Totentafel iſt ein Rundbild von faſt 1,50 m Durchmeſſer, ſie iſt alſo von beträchtlicher Größe. Es kann kein Zufall ſein, es zeugt vielmehr von der Stärke der künſtleriſchen Bewegung, daß uns jetzt öfters Bilder von ſo bedeutenden Abmeſſungen begegnen. Schon der Graudenzer Altar hatte ja (nebſt dem berühmten Bamberger Altar) bei weitem

[1] Die Heiligen Heinrich, Lorenz und Kunigunde empfehlen den knieenden Stifter dem rechts, nackt als Schmerzensmann ſtehenden Chriſtus. Die Wahl der Heiligen deutet auf Bamberg. Von Bamberg ſtammt der Altar von 1429 (Führer durch das Bayr.-Nat.-Muſeum. München 1911. S. 62f.), der in der Geſchichte der frühen Nürnberger Kunſt eine Rolle ſpielt und auch im vorliegenden Buch unten nochmals erwähnt wird.

alles, was wir sonst aus dieser Zeit an Malereien besitzen, im äußern Umfang übertroffen. In Danzig finden wir noch andere Bilder aus derselben Zeit, die uns durch ihre Größe auffallen. Leider sind sie nicht gut erhalten. Das eine ist eine fast 2 m hohe, 1,50 m breite Gedächtnistafel für die 1425 verstorbene Gemahlin des reichen und angesehenen Bürgermeisters van der Beke, der vierzehn Jahre vorher von Köln nach Danzig übergesiedelt war. Sie ist 1640 leider völlig übermalt worden, aber man spürt unter der Ölfarbenschicht den alten Charakter und würde für eine gründliche Reinigung um so dankbarer sein, als es sich hierbei offenbar um ein ganz hervorragendes Werk handelt.

Noch größer (225 cm hoch, 115 cm breit) ist ein Gnadenbild, das jetzt in der Kreuzkapelle der Danziger Marienkirche aufgestellt und vielleicht auf 1440 zu datieren ist: Maria, ganz von vorn gesehen, hebt in feierlicher, fast symmetrischer Körperhaltung die Hände gen Himmel empor. Wäre ihre Figur nicht untersetzt, so möchte man bei dieser, leider stark nachgedunkelten und verschmutzten Schöpfung an ein italienisches Bild denken. Es erinnert an so manches damaliges Gnadenbild der Sienesen und Florentiner[1], und selbst der blaßgrünliche Fleischton, bei dem man freilich nicht sicher ist, ob er nicht erst allmählich im Laufe der Jahrhunderte sich herausbildete, hat etwas Sienesisches. Es liegt etwas feierliches, großes in diesen Figuren, und es kann kein Zufall sein, wenn nördlich[2] und südlich der Alpen die gleiche Anschauung und Gesinnung zur selben Zeit sich künstlerisch betätigt.

Abb. 70. Danzig, Marienkirche, nördliches Querschiff. Altartafel. Phot. Dr. Stoedtner.

Zwei Dreifaltigkeitsbilder[3] (Abb. 70, 71),

[1] Vgl. u. a. verschiedene Beispiele bei Venturi, Storia dell' arte Italiana.

[2] Zu vergleichen ist auch das Schutzmantelbild in der Klosterkirche von Heilbronn, angeblich von 1430, abgeb. Burger, S. 296.

[3] Vgl. Ehrenberg, Neues von Meister Francke. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1916.

Abb. 71. Danzig, Marienkirche, Dreifaltigkeits-Kapelle. Altartafel.
Phot. Dr. Stoedtner.

ebenfalls in der Danziger Marienkirche, die offenbar Schöpfungen eines und desſelben Meiſters ſind, zeigen uns in Gott Vater nochmals den weichlichen Mannestypus, wie er ſich in Böhmen entwickelt und am bekannteſten in dem mehrfach ſchon erwähnten Votivbild des Erzbiſchofs Ocko uns entgegentritt. Eine ſehr weiche Haut und ein übermäßig breiter Mund ſind ſehr charakteriſtiſch für ihn. Er hat den nackten toten Sohn in ſeinen Armen, und deſſen Körper, der uns mit ſeinem italieniſchen Charakter an das ſchöne Kruzifix in der Patroklikirche zu Soeſt (abgeb. Hermann Schmitz, Soeſt. E. A. Seemann, Leipzig) erinnert, zeigt eine ſo ſichere anatomiſche Durcharbeitung, daß ſie nur aus ſorgfältigen Naturſtudien hervorgegangen ſein kann. Wie ſich des Vaters Finger in die Bruſt des Sohnes eindrücken, das iſt wirklich eine recht beachtenswerte Leiſtung. Als überlegender Künſtler erweiſt ſich der Schöpfer dieſer Bilder auch in der Art der ganzen Anordnung. Hinter der Trinitätsgruppe ſpannen vier Engel einen prächtig genuſterten Teppich aus. Dieſe jugendlichen anmutigen Geſchöpfe, deren breite Geſichter und mächtige Lockenperrücken uns in der preußiſch-fränkiſchen Malerei öfter begegnen (vgl. das

Abb. 72. Danzig, Stadtmuseum. Dorotheen-Altar. Phot. Dr. Stoedtner.

Körper und anmutigem Gesicht, in freier, großzügiger Malweise. Ihre Gesichtszüge, ihre Ohren, die Bildung ihres Lockenkopfes, ihr langfließendes Gewand mit dem steifen Kragen und der Mantelschließe, und das quadratische Fliesenmuster auf dem Fußboden führen zur Darstellung von zwei jungen Geistlichen auf der Außenseite eines höchst kostbaren Dorotheen-Altars aus derselben Kirche, die, obwohl von ganz anderer Hand gemalt, auffällige Ähnlichkeit aufweisen und Schulzusammenhang verraten, während wir eine Vorstufe für sie im Winterfeld-Diptychon), nehmen die Ecken des Bildes ein, sie bilden feste architektonische Punkte, und diese Betonung eines architektonischen Aufbaues wird noch verstärkt durch die Verwendung von Farbengegensätzen und die Lagerung ihrer buntschillernden Flügel. Meister Francke in Hamburg behandelt den Hintergrund seiner beiden Schmerzensmannsbilder fast ebenso. Zu der einen von den beiden sehr fein gemalten und wertvollen Dreifaltigkeitsdarstellungen gehören noch zwei Klappflügel mit je einem Engel in Dreiviertel Lebensgröße, von kurzem gedrungenen

Abb. 73. Danzig, Stadtmuseum. Dorotheen-Altar. Phot. Dr. Stoedtner.

Abendmahlsbild des Londoner Altars von Meiſter Bertram (Lichtwark, S. 401) finden.

In dieſem Dorotheen-Altar[1] (Abb. 72—74) begegnet uns erneut eine Beziehung zu Hamburg. Wie wir oben neue Aufſchlüſſe über die Kunſt des älteren, von Lichtwark neu entdeckten Hamburger Meiſters Bertram gewinnen konnten, ſo finden wir ſie hier für die Kunſt des um wenige Jahrzehnte jüngeren Meiſters Francke. Die Malereien des Dorotheen-Altars (die allerdings nicht gleichmäßig gut ſind) gleichen in der Hauptſache ſo ziemlich den Werken Franckes, und zwar ſowohl ſeinem Hamburger Thomas-Altar, als dem ihm von Menander und Goldſchmidt[2] neuerdings zugeſchriebenen Altar von Nykyrko (jetzt im Muſeum zu Heſingfors). Ein feſtlicher Charakter iſt ihnen eigen. Zwar werden Marterſzenen, wie in Nykyrko, dargeſtellt. Aber in all den erſchütternden Ereigniſſen, die der Künſtler ſchildert, bewahren die Figuren (meiſt anmutige, weich empfindende Geſtalten) faſt vollkommene Ruhe. Selbſt wenn es ſich um rohe Henkersknechte handelt, wird der Künſtler niemals heißblütig. Dramatiſche Geſtaltungskraft liegt ihm alſo fern. Aber er iſt ein Meiſter der Farbe. Seine Skala gleicht etwa der des Genter Altars, nur iſt ſie noch heller und goldiger. Seine Farben ſind, wie man gelegentlich klar erkennen kann, auf Goldgrund aufgetragen und haben dadurch bei aller Buntheit eine wundervolle ruhige Harmonie und tiefe Leuchtkraft. Es mag noch angemerkt werden, daß die Ausfüllung des Hintergrundes mit frei angeordneten Blattranken, wie wir ſie hier auf dem obenerwähnten Bild der zwei jungen Geiſtlichen finden, in franzöſiſchen Miniaturen öfters vorkommt (vgl. Zöge von Manteuffel, Antonio Piſano. Halle a. S. 1909, S. 106).

Abb. 74. Danzig, Stadtmuſeum. Dorotheen-Altar. Phot. Dr. Stoedtner.

Auf einem andern künſtleriſch freilich etwas geringeren Altar der Danziger

[1] Vgl. Ehrenberg, Neues von Meiſter Francke. Monatshefte für Kunſtwiſſenſchaft 1916.
[2] Zeitſchrift für bildende Kunſt. Oktober 1914.

Abb. 75. Danzig, Marienkirche, Kreuzeskapelle. Altartafel.

Marienkirche, den Kreuzaltar in der Kreuzkapelle (Abb. 75—76) treten Beziehungen zu Meister Francke zutage, indem nicht bloß Einzelheiten, wie ein vollbärtiger Mann mit Turban, sondern sogar eine ganze Szene, die Beweinung Christi, recht erheblich mit einem beglaubigten Werke Franckes in Hamburg übereinstimmt. Zugleich gewinnen wir rückschließend größere Klarheit über dessen Kunst. Mehrfach haben die Figuren des Kreuzaltars, z. B. Christus bei der Dornenkrönung oder die Frauen am Grabe bei aller Anmut einen zu breiten Mund, ihr Ausdruck wird dadurch entstellt, er wird süßlich oder gar listig, lauernd. Und damit kommen wir abermals auf die böhmische Kunst zurück, wo unter andern die Madonna am Kreuzberg bei Krumnau (Ernst, Böhmische Tafelmalereien, Tafel 34) eine gleiche Gesichtsbildung aufweist, nachdem schon Bertram, offenbar ebenfalls unter böhmischem Einfluß, beim Buxtehuder Altar (Lichtwark, S. 371) diesen Typ verwendet hatte[1]. Auch begegnet uns abermals jene szenische Anordnung des Ecce-Homo, die beim

[1] Richard Ernst weist der Krumnauer Madonna in seinem Aufsatz über sie (Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der Zentralkommission. XI. Wien 1917) einen bedeutenden Einfluß zu.

Winterfeldschen Diptychon unsere Gedanken nach Italien leitete: wiederum ein offener Hallenbau mit Freitreppe, und davor eine lebhaft bewegte Menge von Priestern, Stutzern und Kriegsknechten. Ja auf einer Fahne findet sich in den stolzen Buchstaben SPQ (senatus populus que — der vierte Buchstabe fehlt leider) eine so auffällige Erinnerung an das römische Altertum, wie sie in der deutschen Kunst jener Zeit, außer auf dem Bamberger Altar von 1429, so leicht sich nicht wiederfinden dürfte, für die italienische Malerei, besonders in Padua, aber äußerst bezeichnend ist. Die Beziehungen, die Conway zwischen Giovannino de Grassi und den Brüdern von Limburg nachwies (Burlington Magazine, Dezember 1910), erfahren somit hier ein wertvolles Gegenstück. Und wenn wir nun sowohl beim Dorotheen-, als beim Kreuzaltar sehen, daß Landschaft und Bäume ganz in der von Italien nach Böhmen verpflanzten Art gemalt sind, so werden wir wohl einen nicht unwesentlichen Teil von Franckes Kunst auf diese italienisch-böhmische Richtung zurückführen können. In diesem Sinne dürfen wir nochmals an die Gleichheit des Hintergrundes bei den Danziger Dreifaltigkeits- und den Franckeschen Schmerzensmannsbildern erinnern. Daneben freilich war es die Malerei Meister Betrams, also die örtliche Überlieferung, und die des Franzosen Jean Malouel (man vergleiche die Hinrichtung der

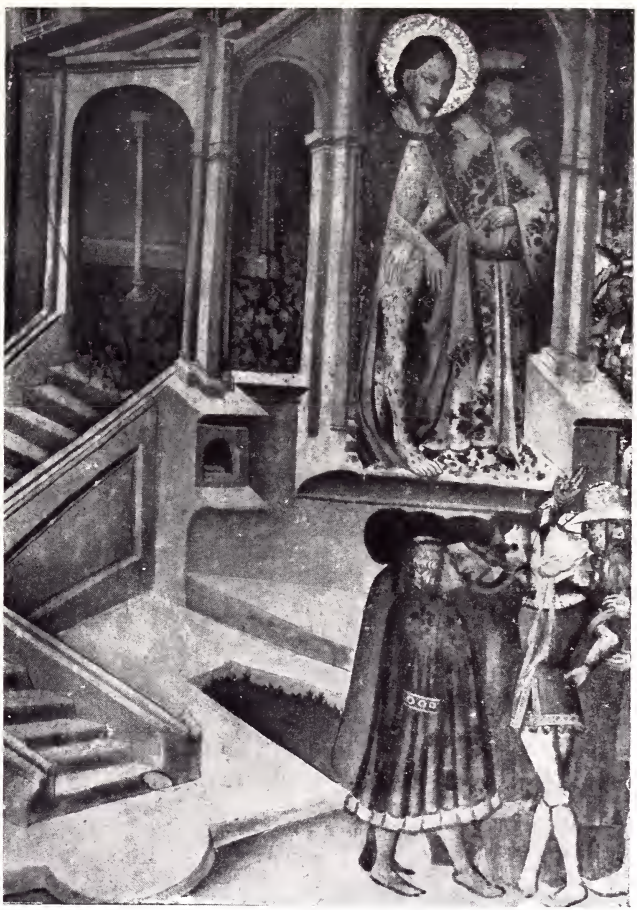

Abb. 76. Danzig, Marienkirche, Kreuzeskapelle. Altartafel.

heiligen Dionysius, im Louvre, mit Franckes Hinrichtungsbildern), wodurch Franckes Kunst ganz wesentlich bestimmt wurde.

Damit sind die letzten wichtigen Malereien besprochen, die sich aus der hier behandelten Epoche im Deutschordensgebiet befinden. Der kräftige naturalistische Vorstoß und überhaupt die entschieden vorwärtsstrebende Tendenz war erlahmt. Man hatte kühn Verkürzungen des menschlichen Körpers studiert, man hatte ihn sogar in fliegendem, schwebendem Zustand malen wollen, man hatte Felsen und Bäume, Blumen und Tiere wiedergegeben. Aber man blieb schließlich auf halbem Wege stehen. Gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts machten weder die anatomischen, noch die perspektivischen Beobachtungen, weder die Durchbildung und Modellierung des menschlichen Körpers, noch die Behandlung der Landschaft nennenswerte Fortschritte mehr. Man freute sich am prächtigen Farbenglanz und hatte gegenüber dem rein zeichnerischen Grundsatz, der vor hundert Jahren herrschte, erstaunlich viel in der Beherrschung rein malerischer Mittel erreicht. Ja man hatte Italien, das so vielfache Anregungen gewährt hatte, koloristisch bei weitem übertroffen. Aber damit war es genug. Es trat, wie im übrigen Deutschland, so auch im Ordensgebiet eine Erschlaffung, ein Stillstand ein, man zehrte von kölnischen, westfälischen und böhmisch-hamburgischen Erinnerungen. Was man schuf, war mitunter von recht bedenklicher Qualität und streift sogar an Karrikatur. Genug hiervon ist, namentlich in der Danziger Marienkirche (z. B. in der Cosmas- und Damian-Kapelle), erhalten[1]. Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts trat allmählich ein neuer Aufschwung ein, gefördert durch Zuwanderungen aus den Niederlanden und gewaltig wachsenden Reichtum in den Weichselstädten. Aber das beste, was wir in ihnen aus dieser neuen Zeit finden, ist nicht im Lande geschaffen, sondern von fern her eingeführt. In dem in den obigen Blättern behandelten Zeitabschnitt von 1350 bis 1450 könnte man dagegen fast von einer preußischen Schule sprechen.

[1] Künstlerisch gering sind auch die vermutlich auf 1451 anzusetzenden Malereien im Inneren des Schutzmantels der Maria auf dem Hochaltar der Marienkirche in Elbing. Hier, für gewöhnlich nicht sichtbar, sind rechts und links von dem geschnitzten, den Gekreuzigten haltenden Gott Vater gemalte geistliche und weltliche Personen, die Schutz erflehen (links 22, rechts 26 Personen). Unter den Knieenden links befindet sich links ein Ordenshochmeister und ein Ordensritter, beide in weißem Mantel mit schwarzem Kreuz, ersterer bildnismäßig mit Vollbart, ferner ein König und ein rotgekleideter Papst, rechts ein König und eine Königin. Das Erscheinen der Ordensritter zwingt dazu, die Malerei vor 1466, wo Elbing für den Orden verloren ging, zu datieren. Die Figuren haben recht stereotype Köpfe, rötlichen Fleischton, hohe Stirn mit besonders hoch ansetzendem Scheitel in der Mitte, welliges Haar, seitlich gestellte Augen. Die Hände sind oft oval, gar nicht modelliert, der Zeigefinger öfters merkwürdig gekrümmt. Die Farben auffallend bunt. Das Ganze ein wertvolles historisches Dokument, aber kaum ein Kunstwerk.

Umfangreich genug ist das, was im Lande selbst erzeugt wurde. In zwei Hauptgruppen tritt es uns entgegen: die Wandmalereien in Thorn, Heilsberg, Marienwerder, Lochstedt, mit den Altarwerken in Königsberg i. Pr., Thorn, Frauenburg, Danzig, diese unter vorwiegend böhmischem oder böhmisch-fränkischem Einfluß, und andererseits der Graudenzer Altar, die Gedenktafeln in Frauenburg, Danzig usw. im engen Anschluß an Nürnberg, dazu gelegentlich hanseatische Anklänge. Aber all das entbehrt der durchgreifenden Eigenart. Preußen war Kolonistenland. Seine Kultur beruhte auf ständig sich erneuerndem Zustrom. Sie stand in dauernden Beziehungen zu den wichtigsten Kunstmittelpunkten des Westens, deren Ausstrahlungen hierher leuchten, auch sich hier kreuzen und gegenseitig durchdringen. Nicht volle Eigenart ist es, die wir finden. Aber es liegt doch etwas Besonderes vor. Und dies Besondere ist so stark, daß wir Rückschlüsse ziehen dürfen auf Kunst und Künstler des Westens, daß deren Bild nunmehr in vielen Punkten klarer und umfassender uns vor Augen tritt.

Die Erzeugnisse der Plastik, die uns das ehemalige Ordensgebiet aus dem hier behandelten Zeitabschnitt darbietet, lassen sich an allgemeiner Bedeutung mit denen der Malerei nicht vergleichen[1]. Wir sahen oben, daß im Verlaufe des 14. Jahrhunderts ein Nachlassen der künstlerischen Kraft eingetreten zu sein scheint. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird es wieder besser. Es liegen einzelne Leistungen vor, die selbst hochgespannte Anforderungen befriedigen. Aber ihre Urheber sind zugewanderte Bildhauer, die nur vorübergehend hier geweilt haben dürften, durch den Reichtum und Ehrgeiz der obersten Schichten angelockt oder gerufen. Von einer inneren Entwicklung, von einer hervorragenden allgemeinen Bedeutung, oder gar von einer Rückwirkung auf das übrige deutsche Schaffen können wir nicht sprechen. Im Gegenteil bleibt man gegenüber den Hauptbrennpunkten des deutschen Reiches etwas zurück, man hinkt mitunter nach. Als Ausgang der folgenden Betrachtung sei ein Altaraufsatz gewählt, der in einem Winkel der kleinen Kirche zu Karthaus (etwa 35 km von Danzig) steht (Abb. 77). Er setzt sich zusammen aus einer gemalten Predella und einem holzgeschnitzten breiten Schrein. Die sehr roh bemalte, nicht gut erhaltene Predella trägt die Jahreszahl 144. (wohl 1444)[2]. Es fragt sich, ob Aufsatz und Predella als von vornherein zueinandergehörig oder als zufällig später zusammengefügt

[1] Engel und Hanstein, Danzigs mittelalterliche Grabsteine. Danzig 1893 (Abhandlungen zur Landeskunde der Provinz Westpreußen). — Eine umfassende vielversprechende Arbeit über die mittelalterliche Plastik Westpreußens bereitet der Hilfsarbeiter am Danziger Museum Abramowsky vor.

[2] Anno domini MCCCCXLIIII completum est hoc opus etc.

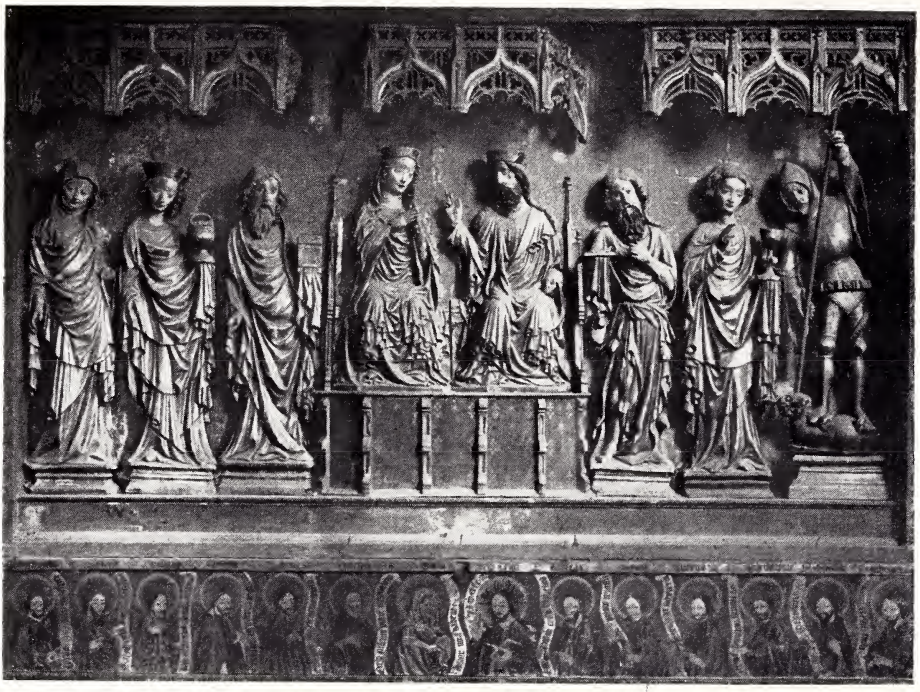

Abb. 77. Carthaus, Kirche. Altaraufsatz. Phot Dr. Stoedtner 2367.

zu betrachten sind. An sich ist eine wahllose Vereinigung verschiedenartiger Stücke zu einem Altaraufbau damals nichts ungewöhnliches. In der Danziger Marienkirche ist sie oft genug vorgekommen, man sieht das noch heute deutlich an den verschiedenen Maßen und der abweichenden Art einzelner Teile, aus denen sich mehrere Altäre zusammensetzen. Aber im vorliegenden Fall passen beide Stücke genau aufeinander, Abweichungen habe ich wenigstens in dem Dunkel des Aufstellungsplatzes nicht entdecken können. Wir sind also nicht unberechtigt, beide Stücke als gleichzeitig und zusammengehörig zu betrachten (wobei dann die rohe Malerei des untern Stücks von einer im 17. Jahrhundert vorgenommenen Übermalung herrühren dürfte). Dann erhalten wir aber ein Datum für die Schnitzereien des Aufbaues, das rein stilgeschichtlich im Westen unseres Vaterlandes als spät angesehen werden müßte. Die Bildhauerarbeiten, die man am Mittelrhein etwa auf die Zeit bald nach 1400 ansetzen würde, würden wir somit in Westpreußen erst ein paar Jahrzehnte später einordnen dürfen. Die altertümlichste Figur in dem Karthäuser Schrein ist rechts der heilige Georg. Seine Rittertracht mit dem über die Hüften gleichsam herabrutschenden Gürtel ist die vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Indessen könnte diese Figur tatsächlich älter als die

übrigen ſein. Sie iſt kleiner als ſie und iſt nur durch einen erhöhten Unterſatz mit ihnen in gleiche Kopfhöhe gebracht. Die Gegenfigur, links, die heilige Eliſabeth gleicht auffällig einer heiligen Eliſabeth, die Dr. Secker neuerdings aus Hela für das Danziger Muſeum erworben und auf das Ende des 14. Jahrhunderts datiert hat. Iſt die Karthäuſer Figur aber wirklich erſt 1440 (1444) entſtanden, ſo würde auch die Danziger ſpäter anzuſetzen ſein.

Im allgemeinen haben die Karthäuſer Figuren noch viel von der ſchmiegſamen Schlankheit der früheren Zeit. Auch haben ſie die gotiſche S-förmige Biegung des Körpers. Ihre Geſichter ſind von feierlichem Ernſt. Breite, ſtark gewölbte Stirn, weit auseinanderſtehende Augen, feine gerade Naſe, kleiner Mund, ſtarke Backenknochen bei den Männern und gleichmäßig gekämmtes langes Haar, dazu Querfalten und dütchenförmige Längsfalten in den Gewändern.

Gleichzeitig oder bald nach dieſem feinen Werke tauchten andere Richtungen in Weſtpreußen auf, die entſchieden als die moderneren und fortgeſchritteneren zu betrachten ſind. Zunächſt vertritt ein leider neu bemaltes Kruzifix in der Jacobskirche zu Thorn[1] den Realismus, der in Deutſchland im 15. Jahrhundert zur Herrſchaft gelangen ſollte, in denkbar ſchärfſter Weiſe. An einem gabelförmigen Aſtkreuz, an deſſen Seiten zwiſchen weinblattbeſetzten Bändern kleine Halbfiguren altteſtamentariſcher Propheten angebracht ſind, hängt Chriſti Leichnam, vom Todesſchmerz verzerrt. Das Geſicht qualvoll durchfurcht, die Sehnen und Muskeln aufs äußerſte angeſpannt, die Rippen herausgepreßt, der Unterleib aufgetrieben, der ganze Körper meſſerſcharf abgemagert, das Blut in dicken Tropfen geronnen, ſo erſcheint Chriſtus als ein erſchütterndes Bild des Jammers, ohne indeſſen der göttlichen Würde etwas zu vergeben. Das reiche, auf beiden Seiten dütchenförmig abfallende Lendentuch weiſt ebenſo wie die ganze künſtleriſche Auffaſſung und Behandlung auf beinahe dieſelbe Zeit, der die köſtlichſte mittelalterliche Skulptur des Ordenslandes entſtammt, die ſteinerne, weiß überſtrichene Maria mit Chriſtkind

Abb. 78. Thorn, Johanniskirche.
Phot. Dr. Stoedtner 23808.

[1] Abgeb. Heuer, a. a. O. Taf. XIX.

Abb. 79. Danzig, Marienkirche, Reinholdskapelle. Altarschrein.
Phot. Dr. Stoedtner 23897.

in der Thorner Johanniskirche[1] (Abb. 78, 1,15 m hoch), die in den letzten Jahren die kunsthistorische Forschung schon mehrfach beschäftigt hat[2]. Sie wird als mittelrheinisch oder süddeutsch bezeichnet, von Hartlaub mit der Maria des Meisters Hartmann am Ulmer Münster, von Jsphording u. a. mit einer Maria im Bonner Museum zusammengebracht, von Heuer, Schäfer und Paul als Lübecker Arbeit angesprochen. Der Kopf ist von größter Anmut und Schönheit. Mit liebenswürdiger Gebärde reicht Maria dem auf ihrem linken Arm sitzenden, anatomisch auffallend gut durchgearbeiteten frischen Christkind einen Apfel dar. Ihr Gewand fließt auf der einen Seite in vielfachen, dütchenförmigen Falten nieder, auf der andern aber bauscht es sich zu gewaltigen, tief eingeschnittenen Querlinien auf. Es ist zu beachten, daß diese burgundische Art in der oben behandelten Malerei so gut wie gar nicht zu spüren ist. Wo fanden wir dort Einflüsse von Witz und seinesgleichen? Hier aber, in der Plastik, steigert sich noch die Freude an den wuchtigen bauschigen Querfalten des Gewandes, wie sie diese Maler bevorzugen. In gleicher Richtung bewegen sich noch mehrere holzgeschnitzte Werke in Danzig.

[1] Phot. Dr. Stoedtner 23808. 23809.

[2] Nachdem sie von Dr. Stoedtner photographiert war, wurde sie weiteren Kreisen durch ihre Veröffentlichung in Hirths Formenschatz 1909 bekannt. Otto Jsphording brachte sie in seiner Dissertation „Zur Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts" (Bonn 1912) mit dem mittelrheinischen Meister des Kölner Saarwerden-Denkmals und einer Madonna der Sammlung Thewalt (Bonn, Provinzialmuseum) zusammen. Vgl. ferner B. Schmid in den Mitteilungen des Copernicus-Vereins in Thorn, Heft 19 und 20 und R. Heuer, Thorner Kunstaltertümer, der irrtümlich von rotem Marmor spricht. Hartlaub in der Zeitschrift für bildende Kunst 1913. — Chr. Rauch (Kunstchronik, 6. Dezember 1918) in einer Besprechung der Hessenkunst (Marburg, Elwert, 1919) meint, daß viel Schwäbisches in der Figur sei (Ulm), und erinnert daran, daß an der Spitze des Deutschordens-Staates zu jener Zeit zwei Schwaben gestanden hätten (Konrad von Jungingen 1393—1407 und Ulrich von Jungingen 1407—1410), die gewiß schwäbische Meister nach sich gezogen hätten. — Heuer, a. a. O., S. 86, erwähnt auch eine Katharina in der Kirche zu Tiegenhagen. — Paul, Lübeckische und Sundische Plastik. 1913.

Die beste dürfte die Marienfigur in der Reinholds-Kapelle der dortigen Marienkirche sein, die anfangs des 16. Jahrhunderts durch eine Umrahmung mit Reliefs eine neue Aufstellung und Einfassung erfuhr (Abb. 79). Ein vornehmes, schönes frisches Werk. Wir dürfen wohl hierher auch eine, von dem 1411 aus Köln eingewanderten reichen Bürgermeister Gert van der Beke etwa 1425 gestiftete Kreuzigungsgruppe (in der Elftausend-Jungfrauen-Kapelle derselben Kirche) rechnen, deren Christus allerdings (worauf Matthaei[1] zuerst mit glücklichem Blick aufmerksam machte) etwa im 17. Jahrhundert durch eine prächtig gearbeitete, von der Ortssage sogar dem Michelangelo zugeschriebene Figur ersetzt wurde. Maria und Johannes dieser Gruppe haben fast die gleiche Gewandbehandlung wie die soeben besprochenen Marienbilder. Im Gesicht gleichen sie den Karthäuser Figuren. Eine neuere Übermalung läßt den Sachverhalt nicht mehr deutlich erkennen (Abb. 80). Einen geringeren Nachklang bildet eine Maria mit Kind in der Marienkapelle der Danziger Marienkirche; im Stil (Körperhaltung, dicke Faltenwulste, Bildung des Kopfes) gleich, in der Ausführung unendlich roher und schlechter.

Abb. 80. Danzig, Marienkirche, Elftausend-Jungfrauen-Kapelle. Kreuzigungsgruppe. Phot. Dr. Stoedtner 25898.

In diesen Zusammenhang üppiger Formen und breiten Aufbaues der Figuren gehören dann noch Holzfiguren in der Hedwigs-, Jacobs- und Elisabeth-Kapelle der Danziger Marienkirche, vielleicht auch die obenerwähnten

[1] In Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. 1906. S. 88. Irrtümlich ist hier die ganze Gruppe dem 17. Jahrhundert zugeschrieben.

Abb. 81. Thorn, Johanniskirche. Altaraufsatz (Stein und Stuck).
Phot. Dr. Stoedtner 25815.

Figuren in der Kreuzkapelle, ein heiliger Georg im nördlichen Querschiff ebenda, sowie Steinfiguren über dem Nordportal derselben Kirche (gegenüber der Korkenmachergasse), wo allerdings der Tod Mariä in der Mitte und die beiden rechts und links davon aufgestellten Heiligenfiguren verschiedenen Meistern angehören. Eine unbedeutende Ergänzung des hier gewonnenen Bildes sind die schon obenerwähnten, in Kalkstein geschnittenen Figuren am spitzbogigen Nordportal des Pepliner Domes: kurze untersetzte Gestalten, in jeder Beziehung etwas plump, aber dekorativ reizvoll, von fern an gleichzeitige Nürnberger Arbeiten erinnernd.

Vereinzelt ist eine reich vergoldete, nicht allzu feine, aber liebenswürdige Madonna, die in einen am Anfang des 16. Jahrhunderts von dem Augsburger Meister Michael in Danzig gearbeiteten großen Altarschrein hineingesetzt und dabei neu staffiert ist (Marienkirche Elbing, etwa 1431, vgl. S. 90) und ein später bemaltes Stein- und Stuckrelief in der Thorner Johanniskirche[1] (Abb. 81). Das letztere wird vielleicht die kunstgeschichtliche Forschung noch öfter beschäftigen, da es kaum seinesgleichen hat. Es stellt die Himmelfahrt der Maria Magdalena dar, ein Problem, das, wie wir oben (Seite 81) sahen, die Künstler dies- und jenseits der Alpen in der Zeit um 1430 bewegte und erregte. In hohem Relief, fast in Freifigur schwebt die Heilige, mild und verzückt lächelnd, und nur mit ihrem schwarzen, in dichten Massen herniedergleitendem Haar bekleidet, gen Himmel empor, stürmisch begrüßt und gehoben von sechs Engeln, die in langen Gewändern, mit großen Flügeln, leuchtenden Auges sich um sie bemühen, aus naturalistisch gebildeten, häßlich breiartigen Wolken hervortauchen und die allerverschiedensten Körperstellungen einnehmen.

Endlich sind aus dieser Zeit einige Pietà-Darstellungen zu erwähnen, von denen die beste schärfsten Realismus atmet oder richtiger atmete. Sie ist jetzt in der Reinholds-Kapelle in der Danziger Marienkirche aufbewahrt und ist dort vor einigen Jahren einer gutgemeinten „Restaurierung" unterzogen, die tatsächlich als der schwerste Vandalismus bezeichnet werden muß. Aus Stuck geformt (unter Zuhilfenahme von Eisenstangen im Innern) besaß sie noch ihre alte echte Bemalung in tiefen warmen köstlichen Tönen[2]. Mit fast erschreckender Naturtreue war der tote Christus geschildert, der quer über dem Schoß seiner klagenden Mutter lag. Kein Zusammenschluß der beiden Gestalten, im Sinne der italienischen Kunst, keine harmonische Abrundung der

[1] Vgl. Heuer, a. a. O. Seite 72 f.

[2] Abgeb. Brausewetter, Marienkirche in Danzig. Bielefeld und Leipzig. Seite 32. — Ähnliche Darstellungen in Schweden. Vgl. Wrangel, Medeltida bildskåpet från Lunds domkyrkas högaltare [1916]. S. 129.

Abb. 82. Neumark, katholische Kirche. Pietà. Phot. Dr. Stoedtner 23564.

Gruppe. Aber alles von erschütterndster Wahrheit. Maria sitzt in starker Krümmung auf einem Sessel. Die Augenbrauen ihrer langen geschlitzten Augen ziehen sich in der Mitte hoch zu Falten empor. Die Lippen pressen sich zusammen, ein schmerzerfüllter Zug umspielt sie. Christus ist hager, fast skelettartig. Adern und Knochen, besonders die Rippen, treten deutlich heraus. Querrunzeln im Gesicht, die Augen brechend, der Mund leise geöffnet, edel und schön. Die Blutstränge der magern Hände treten dick heraus[1]. Von dem sich hier offenbarenden Drama mußte jedes fühlende Herz bis ins Innerste gepackt werden. Verzweiflungsvoller Mutterschmerz war ergreifender nicht darzustellen. Und jetzt! Eine dicke süßliche Farbschicht ist über das Ganze gezogen, jede scheinbare Unebenheit ist ausgeglichen, jeder Ernst verschwunden. Der schlimmste Warenhauskitsch ist an Stelle eines der edelsten alten Kunstdenkmäler getreten.

Eine andere Pietà befindet sich in der Elisabeth-Kapelle der Danziger Marienkirche, eine dritte in der katholischen Kirche zu Neumark (Abb. 82).

[1] Recht ähnlich ist eine Pietà in Askeby in Oestergotland (Schweden) die von Professor Wrangel a. a. O. veröffentlicht und auf etwa 1400 datiert ist.

Beide sind ruhiger und weicher in den Formen und der ganzen Auffassung und entsprechen mehr der gleichen Darstellung im Chorumgang des Magdeburger Doms (Phot. Dr. Stoedtner 11369).

Es unterliegt für mich keiner Frage, daß in Ost- und Westpreußen sich noch weitere Kunstwerke, als ich ermitteln konnte, finden werden [1], wenn man noch systematischer auf die Suche geht, als es einem Privatmann, selbst bei so langdauernden Nachforschungen wie im vorliegenden Fall, möglich ist. Auf Kirchböden und in winkligen Ecken aller Art scheint noch manches gute Stück zu liegen. Aber das ist schon jetzt deutlich, daß hier echter deutscher Kulturboden mit reichem Erbe zu begrüßen ist. Die kulturelle Entwicklung war freilich nicht einheitlich. Nach der hier behandelten Periode machte sich flandrischer und holländischer Einfluß breit, auch holsteinische Bildschnitzer kamen hierher, und dann setzten gegen das Ende des 15. Jahrhunderts erneut fränkische Strömungen ein, die sich mit den andern hier und da kreuzten oder bekämpften. Aber ein solches Vielerlei, ein derartiges Schwanken liegt im Wesen des Kolonistenlandes. Das zeigt uns die Geschichte aller großen Nationen im Altertum und in der Neuzeit. Der auf neu gewonnenem Boden schnell erworbene Reichtum vermag nicht ohne weiteres wurzelechte Kunstübung zu erzeugen, aber wohl vermag er köstliche Blumen aus der alten Heimat heranzuholen und damit seine neue Wohnstätte zu schmücken. Unsere Altvordern, die das ost- und westpreußische Land dem Deutschtum neu gewannen, haben das, wie wir nunmehr sehen, im vollen Maße getan. Wir wollen dankbar ihrer gedenken und uns gerade in der schweren Not der Gegenwart freuen, daß ihre Leistungen durch ein gütiges Geschick uns zu einem großen Teile erhalten blieben und rückstrahlend mit ihrem Licht auch manches Dunkel im Innern Deutschlands aufzuhellen vermögen.

[1] Ich betone nochmals, daß in diesem Buch nur ein geringer Teil des von mir gefundenen Materials berücksichtigt werden konnte und daß die vollständige Veröffentlichung meiner Studien sich z. Z. durch die gegenwärtigen Verhältnisse verbietet.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00594 7243